

Elisabeth Herget

DIE SALA TERRENA
IM DEUTSCHEN BAROCK

Frankfurt am Main 1954



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547420_0032

DIE SALA TERRENA IM DEUTSCHEN

BAROCK

unter besonderer Berücksichti-
gung ihrer Entwicklung aus der
abendländischen Grottenarchi-
tektur.

INAUGURAL - DISSERTATION

zur Erlangung des Doktor-Grades
der

Philosophischen Fakultät
der

Johann Wolfgang Goethe-Universität
Frankfurt am Main



vorgelegt von
Elisabeth Herget
aus Frankfurt am Main

1954

1. Gutachter: Prof. Dr. Harald K e l l e r.
 2. Gutachter: Prof. Dr. Ernst H o m a n n - W e d e k i n g.
- Tag der mündlichen Prüfung: 31. August 1954

V o r w o r t :

Die vorliegende Arbeit über die Sala terrena im deutschen Barock, unter besonderer Berücksichtigung ihrer Entwicklung aus der abendländischen Grottenarchitektur, entstand auf Anregung meines verehrten Lehrers, Herrn Prof. Dr. Harald K e l l e r, nachdem wir -auf einer Exkursion des Kunsthistorischen Institutes der Universität Frankfurt- das Schloß zu Pommersfelden besucht hatten und bei der Besprechung der Raum- und Dekorationsform der dortigen Sala terrena festgestellt hatten, dass es notwendig, lohnend und aufschlußreich sein müßte, auch der Sala terrena innerhalb der Reihe gattungsgeschichtlicher Bearbeitungen besonders prägnanter barocker Raumtypen und -formen eine Einzeluntersuchung zu widmen. Mehrere Studienreisen durch Deutschland, Italien und Frankreich erleichterten mir die Zusammenstellung des Materials.

Für freundliche Unterstützung und fruchtbare Auskünfte habe ich zu danken Herrn Dr. M.H. von F r e e d e n vom Luitpoldmuseum in Würzburg, Herrn Dr. H o r n vom Bayerischen Landesamt für Denkmalspflege in München, Herrn Dr. H. K r e i s e l in München und Herrn Prof. C. R a g g h i a n t i in Florenz; für Mitteilungen aus noch nicht abgeschlossenen Arbeiten Dr. W. Graf K a l n e i n, Bonn.

Frankfurt am Main, den 1. Juni 1954

I N H A L T S - Ü B E R S I C H T

Einleitung.	Seite 5
-------------	---------

Die Antike.

Allgemeines - frühe Beispiele für eine architekturverbundene Gartenkunst.	11
Architekturverbundenheit der römischen Gartenkunst: der Peristylgarten.	13
Nymphäen: Begriff - Brunnennischen Fassadennymphäen - Amaltheum.	14
Betretbare Grottenräume und Gartenzimmer: Quellgrottenheiligtum in Locri.	18
Grotte auf dem Prunkschiff Ptolemaios IV.	19
Grotte und Grottenapsis im Fortunaheiligtum von Praeneste.	20
Felsennymphäen auf Capri.	21
"Atrium"-Grotten bei Seneca und Ovid.	22
Terrassengrotten in der Villa Domitians.	22
Kryptoporticus subterranea.	22
Gartensäle der Hadriansvilla.	23
Gartenzimmer mit illusionistischer Wandmalerei.	24

Die Entwicklung der Grotten- architektur in Italien.

L.B.Alberti und die Antikenrezeption in der Gartenbaukunst.	26
Die domus aurea, die Entstehung der Groteskdekoration und ihre Bedeutung für die Grotten- und Gartenzimmerausstattung.	29
Die Bedeutung der Nische für die Grottenarchitektur.	32
Die Futtermauergrotten.	34
Das Casino.	45
Das "Teatro" der Frascati-Villen.	55
Die Grottenanlagen des Florentiner Manierismus.	62
Ausklang und Stagnation im Seicento und Settecento.	74

Die Grottenanlagen in Frankreich.

Der Beginn der französischen Grottenarchitektur: Kopien und Modifikationen italienischer Vorbilder.	79
Fontainebleau.	83
La Bâtie d'Urfé.	85

Meudon.	Seite 86
St. Germain-en-Laye.	90
Die Grotten Bernard Palissys.	93
Die Eremitage von Gaillon.	102
Tendenzen zur Fassaden- und Theaterarchitektur in der französischen Grottenarchitektur des 17. Jahr- hunderts: Fontaine de Medici - Wideville - Rueil.	105
Die Thetisgrotte von Versailles.	109
Die Abwendung von der Grottenarchitektur im Frank- reich des späten 17. Jahrhunderts.	116
Die Entwicklung der Grotten- architektur im deutschen Kunstkreis - die Konzeption der Sala terrena.	
Der Beginn der Grottenarchitektur im deutschen Kunstkreis.	120
Die Architekturtheoretiker.	120
Ambras.	122
Das Lusthaus zu Stuttgart.	124
Der Grottenhof der Münchener Residenz.	125
Hellbrunn.	127
Hortus Palatinus in Heidelberg.	133
Neuburg an der Donau.	137
Vorformen der Sala terrena: Palais Waldstein - Palais Czernin - Kremsier.	141
Die endgültige Formulierung der Sala terrena: Salzdahlum.	150
Typengeschichtliche Betrach- tung der Sala terrena:	
Die klassisch-absolute Sala terrena.	153
Die lastende Sala terrena.	162
Die Grotten-Sala terrena.	166
Die illusionistische Sala terrena.	179
Abschliessende Betrachtung.	186
Anmerkungen.	190
Verzeichnis der Abbildungen.	232

E I N L E I T U N G

Die Sala terrena birgt -wie kaum ein Raumtyp des deutschen Barock- die vielfältigsten Formen und Möglichkeiten der künstlerischen Gestaltung und stilistischen Formulierung in sich: vom dumpf-lastenden Grottenraum bis zum luftig-hellen Rococo-Gartensaal gibt es unzählige Variationen im Aussen- und Innenbau, in Dekoration und Ausstattung.

Gemeinsam ist diesen Räumen nur eines; und das gilt sowohl für ihren praktischen Gebrauchszweck wie für die künstlerische Konzeption: die Kommunikation mit dem Freiraum, die Notwendigkeit, die Natur in die Komposition einzubeziehen.

So betrachtet ist die Sala terrena aber erst die letzte und nur im deutschen Kunstkreis entstandene Vollendung einer in unzähligen Formen blühenden Gartenarchitektur mit Futtermauergrotten, Gartenhallen, Grottentempeln und Nymphäen, deren Wurzeln vor allem in Italien -das sich wiederum auf die Antike bezieht- aber auch in Frankreich zu suchen sind. Eine Behandlung dieser Bauten in Italien und Frankreich muß deshalb einer Betrachtung der Sala terrena vorangestellt werden, und die Entwicklung dieser Typen auch in Deutschland -vor der endgültigen Konzeption der Sala terrena- weiterverfolgt werden.

In der Reihe der Betrachtungen besonders typischer barocker Anlagen, Räume und Raumfolgen ist die Sala terrena bis jetzt ziemlich unbeachtet geblieben. Einzig Prokop¹⁾ widmet ihr einen eigenen, das Charakteristische kurz zusammenfassenden Abschnitt. Marie Luise Gottheins ausführliches Werk²⁾ erwähnt zwar Nymphäen, Grottentempel, Futtermauergrotten und Eremitagen, beachtet aber -was bei einer Geschichte der Gartenbaukunst völlig berechtigt ist- den im Innern des Schlosses gelegenen Gartensaal, zumal wenn er nicht grottenartig mit Muscheln, Glasfluß etc. dekoriert ist, nicht mehr. Der sehr bedeutende Aufsatz von Ernst Kris³⁾ beschäftigt sich ausführlich mit Bernard Palissy, den Grotten der Villa di Castello und im Giardino Boboli, beschränkt sich aber, da er von der Kleinkunst, speziell der Keramik ausgeht, nur auf die Dekorationsformen und die Ausstattung dieser Grotten, während die architektonische Grund- und Aufrißgestaltung unbeachtet bleibt.

Die übrige Literatur der Gartenkunst⁴⁾ sieht die Grottenarchitektur zu sehr vom Blickpunkt des Gartenbaumeisters aus, sie ist ein Zubehör des vollkommenen Renaissance- und Barockgartens wie Statuenrei-

hen und Parterre, Heckentheater und Kanal, eine kulturhistorisch interessante und skurrile Mode, aber man übersieht dabei, daß jede Grotte schließlich wirklich gebaute Architektur ist, daß, wenn auch hinter Muscheln und Tuff verborgen, eine Wandgliederung da ist mit Pilastern, Säulen, Arkaden und Nischen, daß es eine Aussenarchitektur gibt, eine Fassadengliederung, eine Vielfalt von Wölbungsformen und Grundrißgestaltungen, und vor allem, daß die Grottenarchitektur zu allen Zeiten den künstlerischen Gesetzen des herrschenden Stiles unterworfen war, und daß die Art, wie sie sich diesen Gesetzen unterordnet, ohne dabei ihr konstant angehörende durch die Architekturgattung bedingte Raumelemente aufzugeben, gerade oft den Reiz dieser Bauten, ihrer Dekoration und Ausstattung ausmacht.

Die Gründe für diese Mißachtung der Grottenarchitektur mögen einmal rein äußerliche sein: Die Sala terrena, noch mehr aber die vielen Vorformen, Grottennischen und -tempel etc. waren entweder ganz gegen das Freie hin geöffnet, oder aber nur durch Arkaden geschlossen, ohne Türen und Fenster, sodaß sie allen Einflüssen der Witterung ungeschützt ausgesetzt waren. Die kleinteilige Dekoration von bunten Steinen, Muscheln und Korallen, meist nur aufgeklebt, fiel leicht ab, die Maschinerie der Wasserkünste verrostete schnell, die Deckengemälde blätterten ab.

Der größte Feind dieser Anlagen wird aber wohl die Feuchtigkeit nicht von aussen, sondern von innen gewesen sein. In die Futtermauern der Terrassen eingelassen, oft im Kellergeschoß, höchstens zu oberer Erde gelegen, der Fußboden unterhöhlt von den Röhren der Vexierwässer, Röhren in der Decke, hinter den Wänden die Wasserreservoirs für die kunstvollen Wasserspiele, überall Springbrunnen, waren sie von allen Seiten dem Wasser ausgesetzt, das durch die mit der Zeit schadhafte werdenden komplizierten Röhrensysteme und die brüchigen Wände der Bassins durchsickerte. Das Dumpfige, Feuchte, an einen Keller erinnernde, Höhlenartige, das man heute geneigt ist, mit dem Begriff Sala terrena zu verbinden, und das selbst einem so gut erhaltenen Raum wie dem in Pommersfelden anhaftet, ist wohl erst eine Folge dieser Zerstörung und in diesem Ausmaß jedenfalls nicht beabsichtigt gewesen. Wohl sollte es ein kühler, von Wassern durchrauschter, schattiger Aufenthalt sein, aus dessen Dämmerlicht man in die Helle des Gartens trat; bestimmt aber sollten seine Besucher nicht dieses fröstelnde, beklemmende Empfinden von Lebendig-Begraben-Sein haben, das uns heute oft in diesen Räumen

überkommt. Man darf auch nicht vergessen, daß die Grottenbauten ursprünglich konzipiert waren für das helle Licht und die heiße Sonne des Südens. Wie wahrhaft großartig die deutschen Baumeister das Problem lösten, diese Raumform auch rein äußerlich an das Klima und die Lebensweise nördlich der Alpen anzupassen, ja wie sie gleichsam aus der Not eine Tugend machten und den notwendig gewordenen neuen Raumtyp schufen, eben die Sala terrena, ein gleichberechtigtes Raumglied des barocken Schlosses und Klosters wie Bibliothek, Kaisersaal und Treppenhaus, wie sie diesem Raum eine künstlerische Vollendung gaben, die es nicht erlaubt, ihm nur als kulturhistorisches Kuriosum Beachtung zu schenken, das aufzuzeigen wird Zweck dieser Arbeit sein. Ein anderer Grund für die Mißachtung, die die Sala terrena und die Grottenbauten erfuhren, liegt in dem durchgreifenden Geschmackswandel in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die Sala terrena und die Grottenarchitektur ist in ihrer endgültigen stilistischen Formulierung eine Schöpfung des Barock. Daß sie in Italien schon in der Renaissance und vor allem im Manierismus Triumphe feiert, rührt von der ungebrochenen antiken Tradition Italiens her, denn die italienische Renaissance hatte ja nicht auf die klassisch-griechische Kunst des Perikleischen Zeitalters zurückgegriffen, sondern auf die barocken Epochen der Antike, auf Hellenismus und römische Kaiserzeit; und nur in diesen barocken Stilepochen der Antike kannte man illusionistische Malereien, die Gärten darstellen sollten, architektonisch ausgestaltete Nymphäen und Grotten.⁵⁾

Mit dem Auftreten Canovas in Italien, Winckelmanns in Deutschland, dem Siegeszug des Klassizismus, dem Ideal der stillen Schönheit, der Klarheit, mit der Forderung nach Mäßigung im Ausdruck der Leidenschaften mußte auch in diesen Ländern die Grottenmode verbannt werden.⁶⁾ Man verwarf den Barock als Schwulst- und Verfallstil, wie viel mehr mußte dies für die selbst barockem Stilempfinden oft so prekäre Raumbildung und Dekorationsform der Sala terrena und der Grotten gelten.

Bei der allgemein einsetzenden Umwandlung der Renaissance und Barockgärten in den englischen Park werden die noch bestehenden Anlagen abgerissen oder doch so vernachlässigt, daß sie im Laufe der Zeit verfielen. Daß man nach dem so grundlegenden Geschmackswandel des Klassizismus keine Neigung mehr zur sicher sehr kostspieligen Pflege und Erhaltung solcher Bauten hatte, daß man nach dem Sieg des bürgerlichen Biedermeierideals über die prunkende, festfrohe Hofhaltung des Barock auch einfach nichts mehr mit ihnen und in ihnen

anzufangen wußte, kann man verstehen, und es muß leider gesagt werden, daß dies in vielen Fällen auch in der Zeit der mordernen Denkmalspflege so geblieben ist.

Dass die endgültige stilistische Typisierung der Sala terrena dem Barock vorbehalten blieb, habe ich bereits oben erwähnt, trotzdem darf "endgültig" hierbei keineswegs nur zeitlich verstanden werden, denn auch die ganze vorhergehende, in so vielen Formen blühende Grottenarchitektur ist im Grunde immer dem barocken Prinzip verhaftet gewesen, auch in der italienischen und französischen Renaissance, ja selbst in der Antike. Ihr Zweck war, Natur und von Menschenhand Geschaffenes zu verbinden; von der Natur inspiriert, sollte eben diese Natur zur Kunst gestaltet werden. "Naturalezza" ist ein Motto des Barock, aber man wollte die Natur insceniert wie im Theater, man wollte das Wilde, Urwüchsige, Unfertige, das Male-risch-Aufgelöste, das Wasser und das Licht nicht oder nur scheinbar zufällig, sondern vorbereitet, dem herrschenden Stil und seinen künstlerischen Gesetzen untergeordnet. So erhält die Grottenarchitektur ihre zwiespältige Stellung, sie ist Scharniere, Übergang vom Innen zum Aussen, von der Innenarchitektur zur Gartenarchitektur, vom Gebauten zum Gewachsenen. Der äusserliche, gleichsam der Gebrauchszweck der frühesten Grotte der Renaissance, wie des römischen Nymphäums, wie schließlich des deutschen Rococo-Gartensaals war, einen Raum zu haben, in dem man sich wie im Freien, in der Natur fühlen und benehmen konnte, wo man aber doch der Gesellschaft, den Gesetzen menschlichen Zusammenlebens, dem-wenn auch gemilderten-höfischen Zeremoniell verpflichtet blieb.

Natur und Mensch: ihre harmonische Vereinigung war der Zweck der Sala terrena, der Grottenräume.

Gewachsene Natur und gebaute Architektur harmonisch zu vereinen, nahtlos und kaum spürbar zusammenzubinden, die Aufgabe, die Architekten, Maler, Stukkateure und Bildhauer zu lösen hatten; und beidesmal sollten diese gegensätzlichen Elemente durch die Union eine Steigerung erfahren.

Der Barock mit seinem Wunsch nach Illusion, mit seinem Vermischen der einzelnen Künste, mit seinen zerfliessenden Lichteffekten, die sich möglichst im Wasser spiegelnd wiederholen sollten, mit seiner Vorliebe für das Nonfinito, die Bosse, für verschwimmende Farben war prädestiniert, eine solche Aufgabe zu lösen. Da aber eben diese Kunstmittel bei der Gestaltung der Grottenarchitektur nur zu nahe-

liegend und wie gegeben erschienen, ist es nicht verwunderlich, daß man auch zu anderen Zeiten auf diese letztlich und allgemein erst dem Barock angehörenden künstlerischen Mittel und Stilprinzipien zurückgriff. Eine durchgehende barocke Konstante ist der Grottenarchitektur in allen Stilepochen eigen gewesen.

Zwei Gesichtspunkte müssen bei der Betrachtung der Grottenarchitektur und schließlich der Sala terrena noch besonders berücksichtigt werden: Die Vorliebe für diese Bauten ist *i n t e r n a t i o n a l* und sie ist eine echte Mode!

Die Grottenmode ist eine Vorliebe der Könige, der Fürsten, der weltlichen und kirchlichen Souveräne, die sich ihre Baumeister, Stukkateure und Grottierer nach Belieben aus anderen Ländern herbeirufen konnten, die bereits bestehende Bauten in anderen Ländern auf ihren Kriegszügen und Kavaliersreisen, als Diplomaten und Gesandte bewundern konnten, und deshalb ist diese Mode bei aller Verschiedenheit, die die künstlerische Formulierung und Stilisierung in den einzelnen Ländern erfährt (ausgenommen werden muß auch hier ganz ausdrücklich der letzte deutsche Spätstil, der aus der Synthese alles bisher vorhanden Gewesenen und der kongenialen Anpassung der Raumform an den Stilcharakter des deutschen Hockbarock und Rococo einen neuen Typ schuf), so ähnlich, sind die Beziehungen zu den Bauten und Baumeistern der andern Länder so eng und tritt sie -einmal in Italien konzipiert- so relativ gleichzeitig, so mächtig auf, sind die Grottenbauten plötzlich überall in so grosser Zahl vorhanden. Und nicht nur die stilistische Typisierung, auch die Themen, die dargestellt wurden, die Bestimmung der Grotten, ihre Namen waren international: Wir finden eine Grotte des Orpheus in Hellbrunn und Heidelberg, in Pratolino und St. Germain-en-Laye und schon auf einem pompejanischen Wandgemälde sitzt Orpheus auf einem Felsen, an der Quelle, also den ständigen "Versatzstücken" der pompejanischen Malerei für die Darstellung einer Grotte.

Renaissance und Barock sind echte Stile, das heißt, sie bestimmten nicht nur die künstlerische Richtung, sondern der Mensch ihrer Zeit war ihnen bis in die kleinste Alltagshandlung hinein verpflichtet, und wie man sich dem Diktat der herrschenden spanischen Hoftracht fügte, wie man Sonette dichtete, so hatte man seine Grotte: unter den Terrassen des Villengartens, im Garten des Schlosses und Palastes, der Kardinal Ippolito d'Este wie der Erzbischof Marcus Sittich in Salzburg, Franz I. in Fontainebleau wie Wallenstein in Prag und

Johann Moritz von Nassau in Kleve. Und man findet das alles so wichtig, so interessant und so neu, daß z.B. Heinrich Schickhardt - kein Laie, sondern herzoglich-württembergischer Baumeister -, wenn er 1599 seinen Herzog auf einer Italienreise begleitet, eine ausführliche Beschreibung⁷⁾ von mehreren Seiten mit Skizzen und genauen technischen Untersuchungen der Wasserspiele in den Grottenbauten von Pratolino gibt, während die Villa selbst und ihre Inneneinrichtung sich mit einigen wenigen Sätzen begnügen muß. Ganz ähnlich ist es bei Montaignes Reisebeschreibungen.⁸⁾ Und wie die Mode ist auch die Grottenarchitektur nicht immer vor den Gefahren der Übertreibungen, stilistischen Entgleisungen, des Absinkens in ein Niveau der durchschnittlichen Massenfabrikation des vergänglichen Zeitgeschmacks sicher gewesen. Aber das gilt für andere weit verbreitete typische Bauten und Einzelformen in gleicher Weise, und erst durch die Untersuchung einer grossen Reihe von Beispielen, die nicht über das Mittelmaß hinausragen, wird sich die auch über eine Stilepoche hinaus gültige, ästhetisch und künstlerisch bleibende Raumform der Sala terrena herauskristallisieren.

Ein Überblick über die Gartenarchitektur der Antike, speziell ihrer Grotten, Nymphäen und Gartenzimmer erweist sich als notwendig, wenn man in Betracht zieht, wie direkt die italienische Renaissance auf die römische Antike zurückgriff und wie eng von der Baukunst des 16. Jahrhunderts die Verbindung zum deutschen Barock ist.

Es soll deshalb eine Reihe besonders typischer Beispiele betrachtet werden - ohne daß hierbei ein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben wird - die, nachdem sie über ein Jahrtausend vergessen geruht hatten, wieder auflebten und, zuerst für die italienische Renaissance und von da aus weiterwirkend für Frankreich und Deutschland bedeutsam wurden. Aus diesem Grund soll auch die Kunst des späten Hellenismus und vor allem der römischen Kaiserzeit am ausführlichsten behandelt werden, weil sie das letzte Glied in einer Kette ist, an die erst die Renaissance wieder anknüpft.

Was allgemein für diese Arbeit gilt: eine Beschränkung auf Anlagen, die in der Art der Benutzung, der architektonischen und dekorativen Gestaltung zwar eine enge Beziehung zum Garten, zur Natur mit Felsen und vor allem Wasser haben, die aber doch noch primär gebaute Architektur sind, vor allem bereits überdachte Räume, soll auch für die antike Gartenkunst und Grottenarchitektur richtungsweisend sein.

Die Illusion, den Garten, ein Stück Natur im Hause zu haben, mag wohl für den Menschen zu allen Zeiten verlockend gewesen sein. Es war der Wunsch, unabhängig von der Witterung zu sein, die in den nordischen Ländern wegen der Kühle und des Regens, in den Mittelmeerlandern wegen der heißen Sonne den Aufenthalt im Freien oft versagte; es war das Verlangen, mit eigener Hand, mit der menschlichen Phantasie und der Freude am Schöpferischen die Natur umzugestalten, sie künstlerischen Gesetzen zu unterwerfen.

In Ägypten, das die Gräber seiner Toten mit allem ausstattete, was ihnen im Leben besonders lieb und wert gewesen war, und wo wir vielleicht am unbedenklichsten von den Wohnungen der Toten auf die der Lebenden schliessen dürfen, finden wir eine Grabkammer, die ein gemalter Weinstock überzieht, sodaß der Tote wie in einer Weinlaube ruhte,⁹⁾ und Josephus berichtet von einem Zimmer im Palast des Salomo, das mit illusionistischem plastischem Dekor wie ein Gartensaal eingerichtet war.¹⁰⁾

Auffallend auf den ersten Blick wird immer wieder das Fehlen einer Gartenkunst im klassischen Griechenland sein, gerade zu einer Zeit,

wo die anderen Zweige der bildenden Kunst zu höchster künstlerischer Vollendung gelangten. M.L. Gothein¹¹⁾ weist darauf hin, daß die demokratische Verfassung der Polis "eifersüchtig darüber wachte, daß kein geistiges und wirtschaftliches Übergewicht einer Familie Generationen hindurch eine Sonderstellung gewährte", und daß gerade die Gartenkunst sich nur dann entfalten könne, wenn einer hochgezüchteten, ästhetisch verfeinerten Herrenschaft alle Mittel zur Verfügung ständen, prächtige und luxuriöse private Bauten und Gartenanlagen zu errichten. Doch scheint mir, besonders in Hinblick auf die Grottenarchitektur und die Kunst, mit den Mitteln der illusionistischen Malerei und Dekoration Garten und Natur vorzutäuschen, vor allem noch eine andere Komponente maßgebend zu sein; und dies um so mehr, als wir auch in den öffentlichen Gärten, den Hainen der Tempel, den Nymphenheiligtümern, den Gartenanlagen der Gymnasien nie solche künstlichen, die Natur nachahmenden, ja verbessern wollenden Kompositionen finden.¹²⁾

Das Griechentum, obgleich es seine Wälder und Flüsse mit Nymphen und vielen andern Naturgottheiten bevölkerte, besaß eine viel zu grosse Ehrfurcht vor der Erhabenheit der Natur, um sie umzuwandeln, ja verbessern zu wollen. Hybris ist das größte Verbrechen des Sterblichen und immer wieder stoßen wir in der griechischen Mythologie auf die Schilderungen von dem Zorn der Götter, wenn der Mensch sich ihnen gleich dünkte. Wie konnte er es da wagen, mit seiner Hand die Schöpfungen der Götter, die ihnen heilig waren, die Orte, wo man sie verehrte, die von ihnen bewohnt wurden, umzugestalten! Aber auch dem aufgeklärten Geist unter den hellenischen Menschen, der die Lehren der Philosophie und Ästhetik beherrschte, der auf eine helle und klare Grösse, auf das Erhabene, das Endgültige bedacht war, mußte das Zwitterige, das einer solchen Kunstgattung anhaftet, die, von Menschenhand geschaffen, natürlich Gewachsenes und Gewordenes vortäuschen soll, mißfallen.

Die Grottenmode als Selbstzweck, zum privaten Gebrauch, zur Freude des Bauherren¹³⁾ ist, sowohl in kunsthistorischer wie in kulturhistorischer Beziehung, eine Kunst der Spätzeiten, denn sie ist gekünstelt, unnatürlich, maniert, eine Spielerei, ein Luxus für den überfeinerten, ja überfütterten Geschmack, der -über alle Mittel verfügend- auch die Natur in seinen Dienst zwingen, sie nach seinem Schönheitsideal umgestalten will. Die kretisch-mykenische Architektur -auch eine Spätkultur von überfeinerter, luxuriöser Le-

benskunst- kannte die illusionistische, einen Garten vortäuschende Wandmalerei¹⁴⁾ und in Kreta, nicht in Griechenland finden wir auch die frühesten Grotten, die, mehr noch natürliche Höhlen als Grotten, zu Kunststätten für Naturgottheiten umgewandelt wurden.¹⁵⁾ In der Frühzeit der italienischen Renaissance verwendet man diese Bauwerke und die zu ihrer Gestaltung notwendigen künstlerischen Mittel ebenfalls noch mit grosser Zurückhaltung¹⁶⁾ und erst mit dem Manierismus beginnt die grosse Zeit der Grottenarchitektur und des Nonfinito.

Die ersten Anzeichen für eine grundlegende Wandlung vom Heiligen zum Profanen, von dem den Göttern geweihten Hain zum privaten Lustgarten finden wir, schon im frühen Hellenismus, in Großgriechenland und Sicilien, wo die geistigen und sozialen Voraussetzungen dafür wesentlich günstiger waren, als im Mutterland.¹⁷⁾

Der Tyrann Gelon¹⁸⁾ hatte bereits um 500 v.Chr. in seinem Privatpark ein Nymphäum, Amalthea geweiht¹⁹⁾, und in dem Miniaturgarten auf dem Prunkschiff Hierons II. gab es ein Aphrodision.²⁰⁾ Solche Bauten, verpflanzt in einen privaten Lustgarten, können aber dann nicht mehr ernsthaft als sakrale Heiligtümer angesprochen werden, sondern sind vielmehr Ausflüsse der bukolisch-romantischen Strömungen jener Zeit und gar nicht sehr weit entfernt von den Eremitagen-Spielereien des 18. Jahrhunderts.

Aber auch die echten, das heisst die öffentlichen Heiligtümer verloren zu Gunsten ästhetischer und künstlerischer Gesichtspunkte immer mehr von ihrem sakralen Charakter.²¹⁾

An diese hellenistische, bereits profanierte und private Gartenkunst konnte nun die römische Kaiserzeit anknüpfen, und eine typische Eigenschaft der römischen Gartenkunst begünstigte noch besonders die Entstehung solcher Bauwerke, wie wir sie hier zu behandeln haben, die mit den künstlerischen Mitteln der Architektur und Dekoration den Eindruck hervorrufen wollen, als ob man sich in der Natur, im Garten befände.

Die römische Gartenkunst schließt sich ganz besonders eng an die Architektur an; das Streben, die Natur künstlerisch zu formen, sie der Regelmässigkeit architektonischer Gesetze zu unterwerfen, bestimmt den Charakter der römischen Gartenkunst. Die Anlagen vieler kleiner einzelner Bauwerke in den Gärten, die Benennung bestimmter, allgemein verbreiteter Anlagen innerhalb des Gartens nach gebauter Architektur,

z.B. "Gymnasium" und "Hippodrom", das Beschneiden der Lorbeer- und Buchsbaumhecken zu glatten Wänden, zu Kegeln, Pyramiden und Tierfiguren, das Anlegen schnurgerader künstlicher Kanäle, die reiche architektonische Fassung der Quellen und Kaskaden, all das weist darauf hin, daß der Entwurf zu einem solchen Garten weit mehr in den Händen des Baumeisters, als in denen des Gärtners lag.

P. Grimal²²⁾ spricht von einer "pénétration réciproque" von Haus und Garten; der Garten war eine Vervollständigung des Hauses, das dadurch grösser und prächtiger wurde, ein als Garten eingerichteter Wohnraum, nicht nur intim, sondern auch für Repräsentationszwecke gedacht²³⁾, ein Sommerspeisesaal²⁴⁾ und Ruheraum, was alles das milde und warme Klima noch begünstigte. Aber den stärksten Beweis dafür, wie sehr der römische Garten der Architektur verbunden war, haben wir in dem Peristyl des römischen Hauses, das in den meisten Fällen²⁵⁾ die Stelle eines Gartens vertritt, also ein rings von den Mauern des Hauses und der Portikus umgebener, nicht gedeckter Gartenraum, kunstvoll mit Blumen, niedrigen Sträuchern, manchmal auch Bäumen (zum Teil in Kübeln) bepflanzt und von Wasserkünsten und Brunnen belebt. Fehlt an der vierten, der hinteren Wand die Porticus²⁶⁾, so ist diese Mauer häufig mit einer illusionistischen Wandmalerei, einen Garten vortäuschend, bedeckt, zum Beispiel in dem Haus der Amazonen, wo man einen Garten, von einer niedrigen Balustrade eingefast, mit Bäumen und Sträuchern, von Vögeln belebt erblickt. Hinter diesem kleinen Wald erscheint das Meer mit kleinen Inseln, auf denen prächtige Villen stehen. In einer, ebenfalls gemalten Nische in der Mitte des Bildes, von einer Aedicula gekrönt, stehen zwei Gottheiten²⁷⁾.

Der Begriff "Nymphäum" -heute wie schon seit der Renaissance ganz allgemein für wasserdurchrauschte, meist ungedeckte Grottenräume oder architektonisch gefaste Wasserbecken und Brunnenanlagen angewandt- war ursprünglich ein eng begrenzter: Es war die geweihte Wohnstätte der Nymphen und anderer Naturgottheiten, der Ort, wo man sie verehrte und oft nichts anderes, als ein Felsen oder eine natürliche Grotte, mit Moos bedeckt, wo eine Quelle entsprang, umgeben von schattigen Bäumen.²⁸⁾ Aus dieser Urform heraus entstanden dann bis in die späte römische Kaiserzeit alle jene verschiedenen Typen von Nymphäen: Tempel, gedeckte Quellhäuser²⁹⁾, architektonisch gefaste Schmuckbrunnen, häufig vor einer durch Nischen und Statuen gegliederten Straßen- oder Platzwand, künstliche, mit Muscheln und

Tuffstein dekorierte Grottenräume, aber all diesen, von der künstlerischen Konzeption her betrachtet so verschiedenartigen Bauten, blieb bis in die späte römische Kaiserzeit doch noch eines gemeinsam: sie waren Heiligtümer³⁰⁾. Erst seit der Renaissance wurde dieses Wort ein "Terminus technicus" für öffentliche und private Bauten, in denen -um es ganz kurz auf einen Nenner zu bringen- Wasser verwendet wurde.

Deshalb sollen auch, wenn im Folgenden einzelne Beispiele besprochen werden, Grotten und Nymphäen nicht getrennt behandelt werden, einmal weil diese beiden Begriffe sich häufig decken (die meisten Grotten sind den Nymphen oder anderen Naturgottheiten heilig und also gleichzeitig Nymphäen, andere wasserdurchrauschte Räume mit und ohne Grottendekor haben aber einen völlig privaten und profanen Charakter), zum anderen, weil es uns hier im Wesentlichen auf die architektonische und künstlerische Gestaltung ankommt, nicht auf den historischen Begriff, beziehungsweise die sakrale Bestimmung.

Die bescheidensten Formen der Grottenarchitektur und Nymphäenanlagen sind die Brunnennischen und Fassadennymphäen, also nicht betretbare Anlagen, die durch das Fehlen der Raumtiefe einen flächenhaften, dem kulissenhaften Dekorationsstil des Theaters verwandten Charakter erhalten, und die deshalb - bewußt als "point de vue" konzipiert - meist den Abschluß einer Straße, eines Platzes oder des Peristylgartens bilden.

Brunnennischen, mosaiziert, mit Stuck, mit Marmorinkrustation oder mit Malerei dekoriert, mit Statuen von Gottheiten aus der Sphäre des Wassers oder allgemein der Natur, mit Wasser, das in das davorliegende Becken floß, sind uns in Pompeji noch eine grosse Reihe erhalten; wobei die Wandmalereien zu beiden Seiten der Nischen thematisch häufig Bezug auf diese nehmen.

So zum Beispiel in der Casa della Fontana piccola: die Brunnennische an der hinteren Wand des Peristylgartens ist mosaiziert, in der Nische eine Bronzestatuetten, während als Wasserspeier eine komische Maske dient. Die Malereien zu beiden Seiten der Brunnennische stellen einen Tempel an einem Bach dar, eine villa rustica, eine Sonnenuhr und einen Pflug und bewirken zusammen mit dem Brunnen -auch hier fehlt die Porticus an der vierten Wand- die Illusion des Ausblicks in einen Garten³¹⁾.

Die Wandmalereien um die Brunnennische in der Casa del Centenario stellen Fische, Wasservögel, Gartenscenen und Tierkämpfe dar; in

der Nische wurde eine Silenstatue gefunden.³²⁾

Interessant die Brunnenanlage der Casa della Fontana d'Amore, wo mit beinahe barocken Mitteln versucht wird, Plastik und Malerei unmerklich für den Beschauer ineinander fließen zu lassen. Die Nische hinter dem Brunnenbecken ist hier platt geschlossen, und auf blauem Grund ist inmitten von Pflanzen die Statue einer Nymphe gemalt, deren scheinbare Plastizität durch gelb gemalte Schatten unterstrichen wird. Die Nymphe hält eine Vase in den Händen, aus der Wasser fließt; zuerst gemalt verwandelt es sich durch den Zufluß aus einer "im Bild" endenden Wasserleitung in wirkliches Wasser und fällt in das vor der Nische liegende Becken.³³⁾

Im Garten der Casa di M. Lucretius ist die Wölbung der Brunnennische mit einem Muschel-Baldachin³⁴⁾ dekoriert.³⁵⁾

In der Nische steht die Statue eines Silen, aus dessen Schlauch das Wasser über eine kleine Treppe in das Becken fließt. Umgeben ist diese Nische von einem ganzen, thematisch zusammengehörenden Statuenprogramm: Hermen mit Bacchusköpfen, Satyrn, Tiere und Vögel, ein Satyr, dem Pan einen Dorn ausziehend, Amoretten auf Delphinen, von Polypen gefaßt.³⁶⁾

Sehr viel prächtiger und aufwendiger als diese Brunnennischen des pompejanischen Hauses sind die sogenannten Fassadennymphäen. Die Idee, die sich sowohl in der künstlerischen Konzeption wie in der Zweckbestimmung ausdrückt, ist zwar die gleiche: Eine Schmuckwand mit Nischen, in denen eine, architektonisch gefaßte Wasserleitung ende, deren Wasser sich in ein Becken davor ergießt. Themen aus der Natur und ihren Gottheiten bilden den Vorwurf für die Dekoration. Das alles dient der Freude und Bequemlichkeit der Hausbewohner und symbolisiert gleichzeitig Dank und Verpflichtung den Göttern gegenüber.

Aber während die Brunnennischen für den Privatgarten bestimmt waren, sind die Fassadennymphäen öffentliche Bauten, zur Erholung und Benutzung des römischen Bürgers gedacht wie Thermen, Aquädukte und Säulenportiken; es sind repräsentative Bauten, die vom Reichtum -auch vom Wasserreichtum, dem Stolz des antiken wie des modernen Rom- künden sollen. So werden aus der niedrigen Gartenmauer mehrstöckige hohe Wände, statt der einen Nische, der einen Statue sind es nun mehrere: meist Nymphen und Wassergottheiten, kostbare Marmorinkrustationen bedecken die Wände und reicher fließt das Wasser

aus vielen Öffnungen, künstlich gefaßt in der Vase einer Nympe, dem Weinschlauch eines Silen.³⁷⁾ Wir gehen sicher nicht fehl, wenn wir uns vorstellen, daß diese Anlagen, jedenfalls prinzipiell, denen des barocken Rom, zum Beispiel der Fontana trevi, gar nicht so unähnlich waren.

Reuther³⁸⁾ bemerkt, daß das römische Fassadennymphäum "in seinem wesentlichen Teil, der hinter dem Wasserbecken aufragenden Schmuckwand aus der Theaterarchitektur" hervorgegangen sei und erinnert daran, daß in der römischen scenae frons die Nischen, durch die das Wasser austritt, häufig als Grotten ausgestaltet waren. In der Tat sind die Schauwände der Fassadennymphäen denen des Szenenhauses in ihrer künstlerischen Form nah verwandt, aber auch in ihrem geistigen Gehalt finden wir direkte Beziehungen, so zum Beispiel bei Vitruv, der genaue Anweisungen für die Theaterdekoration gibt: Die Tragödie spiele man vor einem mit Statuen geschmückten Säulenportikus, die Komödie vor verschiedenen privaten Wohnhäusern, und das Satyrspiel schließlich vor einer Dekoration von Bäumen, Grotten und Bergen, die so angeordnet werden sollen, dass sie einen ländlichen Garten bilden.³⁹⁾

Auch rückwirkend werden diese Beziehungen zwischen Theater einerseits und Fassadennymphäum wie der Gartenarchitektur im allgemeinen andererseits fruchtbar gewesen sein.⁴⁰⁾ Was der Römer im Theater gesehen hatte, wünschte er, auch in seinem Hause zu haben, und zumindest auf die illusionistische Wandmalerei haben solche Theaterdekorationen einen starken Einfluss ausgeübt.⁴¹⁾

Nicht von der Theaterdekoration kommend, aber stark mit literarischen Reminiszenzen behaftet ist das Nymphäum des Atticus im Park seines Landgutes in Epirus, das unter dem Namen "Amalthaeum"⁴²⁾ -nach der Nympe Amaltheia- Vorbild für viele ähnliche Anlagen der römischen Gartenkunst wurde. Cicero⁴³⁾ wünschte, sich ein ganz ähnliches Nymphäum in Arpinum zu schaffen, und wie sehr er bemüht war, dabei den hellenistischen Traditionen gerecht zu werden, zeigt die Bitte an Atticus, ihm alles zuzusenden, was er an Literatur darüber besäße. Die Gestaltung dieser Anlagen -wahrscheinlich in Anlehnung an ein in der Literatur geschildertes oder noch vorhandenes hellenistisches Heiligtum - führt uns noch einmal zu den künstlerischen Anfängen der Nymphäen zurück, denn wir finden hier nur die gängigen "Versatzstücke" einer solchen heiligen Landschaft, den

Quell oder ganz allgemein einen grossen Wasserreichtum, die Schatzen spendenden Bäume und die Grotte.⁴⁴⁾ Das Beispiel des Amalthaeums zeigt, daß vor allem zu Beginn der römischen Gartenkunst die hellenistischen Traditionen nicht nur unbewußt im Untergrund weiterwirkten, sondern daß solche Nymphäen häufig direkte Rezeptionen hellenistischer Anlagen waren, deren sakraler Charakter durch diesen Rückgriff auf schlichte, kaum der bildenden Kunst zugehörnde Formen, wieder weit deutlicher hervortrat als zum Beispiel in den gleichzeitigen frühen Brunnennischen des pompejanischen Hauses.

Auch die Betrachtung der wirklich betretbaren Grottenräume, Gartenzimmer und Nymphäen muß mit den Kultstätten der Naturgottheiten beginnen; die zuerst natürlichen Höhlen wurden so ausgestaltet, daß sie für Kult und Gebrauch leichter benutzbar waren. "Häufig rahmte man den Höhleneingang architektonisch ein, brachte dort Nischen für Votivgaben oder kleine Kultkapellen für rituelle Waschungen an. Quellgrotten wurden auch in architektonisch grössere Kultbezirke einbezogen, sodaß die Höhle Teil eines Gebäudes oder von diesem aus zugänglich wird."⁴⁵⁾

Ein frühes und sehr wichtiges Beispiel bietet die Quellgrotte in Locri, Prov. Reggio Calabria⁴⁶⁾, die etwa um das 3. bis 2. vorchristliche Jahrhundert zu datieren ist. Die Grotte, am Bergabhang gelegen, etwa 4 m hoch, ist teils natürlich gewachsen, teils in das Tuffgestein des Berges künstlich eingeschnitten. Das durchsickernde Wasser einer darüberliegenden Quelle hat Stalaktiten gebildet, die heute Wände und Decke der Grotte bedecken. Im Innern steht auf Tuffblöcken der Altar aus grob behauenen Stein,⁴⁷⁾ Wesentlich interessanter und für diese Betrachtung bedeutender sind die Votivgaben aus Terracotta, die in der Grotte gefunden wurden und die Modelle solcher Quellgrottenheiligtümer darstellen. Drei dieser, im Typ verwandten Modelle, zeigen im Querschnitt drei, bzw. vier hintereinander liegende Bogenöffnungen, auf deren Gewände Tropfsteinbildungen, Muscheln und Pflanzen dargestellt sind; vor jeder Bogenstellung liegt jeweils ein kleines, rechteckiges Becken, das zweite etwas höher als das erste, sodass eine treppenartige Abfolge entsteht, die untereinander mit Röhren verbunden sind. An der Rückwand des Grottenmodells befindet sich ein Wasserkasten, von dem aus das Wasser in die Becken geleitet werden konnte und die Wände herunterfloss. Das größte der diesem Typ angehö-

renden Terracottamodelle ist etwa 47 cm hoch, 35 cm breit und 28 cm tief.⁴⁸⁾ Noch reicher ausgestaltet ist eine Reihe anderer Modelle!⁴⁹⁾

Hier blickt man durch den Grotteneingang auf die rückwärtige Apsis der Grotte (in der die Terracottastatue eines Eros mit einer Kanne in der Hand stand)⁵⁰⁾, die an den Seiten von je zwei Nebenapsiden begleitet ist. Aus Wasserspeiern in Form von Löwenköpfen fließt das Wasser in das Becken. Die Mauern der Grotte sind in derber Rustikarchitektur dargestellt, Karyatiden gliedern die Stauwand des Bekkens und die Pfeiler zwischen den Nischen.

Bei einem anderen Modelltyp ist vor die Grotte eine Vorhalle in Form einer Aedicula gesetzt.

Diese Terracottamodelle zeigen uns besser als die ausgeführten, heute höchstens noch in der Grundform ohne Dekor und Ausstattung erhaltenen Grotten und Nymphäen, wie wir uns ein hellenistisches Quellgrottenheiligtum vorzustellen haben. Schon um diese Zeit war man also bestrebt, mit den Mitteln der bildenden Kunst Form und Ausstattung einer solchen Grotte zu verschönern, sie mit Statuen und mit Reliefs, z.B. einer thronenden Frau mit Füllhorn in einer der Grottenmodelle, zu schmücken. Man begnügte sich nicht mehr mit einer gefaßten Quelle, sondern leitete das Wasser durch Röhrensysteme zu komplizierten Wasserspielen, und man verwendet den Tropfstein, die Stalaktiten und die Muscheln für die Dekoration, weil man ihre bizarren Formen als dem Grottenraum adäquat empfindet.

Etwa gleichzeitig wie das Quellgrottenheiligtum in Locri, aber, obgleich den Kulttraditionen noch verpflichtet, als Schmuck eines privaten Wohnraumes gedacht, ist die Grotte auf dem Prunkschiff Ptolemaios IV.⁵¹⁾ Von Kallixeinos, einem alexandrinischen Kunstgelehrten gegen Ende des 3. vorchristlichen Jahrhunderts, ist uns eine Beschreibung dieses Schiffes überliefert,⁵²⁾ wo über den Raum mit der Grotte berichtet wird: "(Der Bakchische Oecus.) Ging man weiter nach dem Bug zu vor, so lag da ein innen umsäulter bakchischer Oecus zu 13 Klinen mit einem bis auf das ringsum laufende Epistyl vergoldeten Geison, die Decke entsprach (in ihrer Dekoration) dem Charakter des Gottes. In diesem Raume war auf der rechten Seite eine Grotte eingebaut, deren Oberfläche aus einem Gefüge von wirklichen Steinen und Gold hergestellt war. In ihr standen die ~~Porträt~~statuen der königlichen Verwandtschaft, aus Lychnites gefertigt."⁵³⁾ Nach der aus diesem Text hergeleiteten Rekonstruktion Casparis⁵⁴⁾ stellt sich dieser Raum als ein Saal mit einem

umlaufenden Säulenportikus dar, der durch einen Lichtschacht beleuchtet wird. Die Dekoration der Decke steht zwar in Beziehung zu Bacchus, trotzdem ist der Raum nicht als Tempel anzusehen. Von den 6 Säulen der einen Seite des Portikus sind die beiden mittleren weggelassen, während die übrigen 4 als Dreiviertelsäulen vor die Ecken des sich hier befindlichen Grotteneinbaues gelegt sind. Die Grottenapsis -nicht sehr tief, aber relativ breit (Caspari errechnet 5,91 m)- war mit verschiedenen farbigen Steinen dekoriert, zwischen denen, um einen schimmernden, glänzenden Eindruck zu erzielen, Gold eingelassen war. Vor diesem farbig leuchtenden Hintergrund standen die Statuen der königlichen Verwandtschaft, unter denen sich vielleicht auch eine des Dionysos⁵⁵⁾ befand. Die Grotte ist also hier Zierde eines privaten, prunkhaft ausgestatteten Wohnraumes, sie ist Schauseite und ihr Vorhandensein gerade in diesem Raum sicher nicht zufällig, sondern bedingt durch die Relation zum Bacchuskult, mit dem auch die möglicherweise hier aufgestellte Dionysosstatue im Zusammenhang steht. Dies wird um so deutlicher, wenn man auch die benachbarte Raumfolge in diesen Zusammenhang mit einbezieht, deren Mittelpunkt ein Aphroditenheiligtum -ein Rundtempel in einem Säulenhof- ist.⁵⁶⁾

Wahrscheinlich noch aus vorhellenistischer Zeit, aber erst unter Sulla ausgeschmückt, ist die Grotte des Fortunaheligtums von Praeneste⁵⁷⁾. Im Nordwesten des Heiligtums gelegen, umfaßt der Grottenbezirk die Grotte, einen östlich anschliessenden offenen Nebenraum und den davorliegenden Hof.

Die Grotte, wahrscheinlich in Anschluß an eine natürliche Vertiefung künstlich in den Berg eingehauen, ähnelt einer trikonchosförmigen Anlage: An einen etwa quadratischen Raum schlossen sich kleeblattförmig drei Nischen an. Der Raum ist mit einer Tonne überwölbt, die sich nach der hinteren Nische tiefer senkt und in das natürliche Felsgestein übergeht. Die Grotte war künstlich mit Stalaktiten verkleidet, und am Boden lag ein -noch etwas vor den Grottenraum hinausragendes Mosaik: Dargestellt ist am Rand ein Strand mit einem Poseidonion, gegen die Mitte zu schwimmen im grünen Meerwasser Krebse, Langusten und Fische; das eigentliche Mittelstück des Mosaiks ist zerstört.

Der östlich an die Grotte anschliessende, annähernd rechteckige Raum ist ungedeckt und nur roh in den Fels gehauen. Westlich neben der Grotte befand sich eine Votivnische mit einer Basis davor,

auf der die Kultstatue, eine Fortuna mit Jupiter und Juno an den Brüsten stand; der Grottenbezirk diente ⁵⁸⁾ der Verehrung des Jupiter puer, an den sich besonders die Frauen mit der Bitte um Fruchtbarkeit wandten. Korrespondierend mit der Grotte im Nordwesten des heiligen Bezirkes liegt im Nordosten die Apsis des sogenannten Apsidensaales, dem eigentlichen Fortunatempel: Überhalbrund gestelzt, ist die Apsis mit einer Tonne überwölbt, die in eine Halbkuppel übergeht. Die Apsis ist durch drei Rundbogennischen gegliedert, zwei weitere befinden sich über den Zwischenräumen der unteren Nischen. Reste einer Verkleidung mit Stalaktiten sind an der Wand zu erkennen. Am Boden lag das Barberinische Nilmosaik ⁵⁹⁾. In den unteren Nischen der Apsis standen wahrscheinlich eine Statue der Fortuna, Jupiters und Junos. Das eigentliche Kultbild der Fortuna befand sich aber auf einem Podium in der Mitte der Ostwand des Apsidensaales, sodaß Delbrueck ⁶⁰⁾ vermutet, daß die Apsis in Analogie zu dem Grottenbezirk erst beim sullanischen Neubau angelegt wurde, wofür neben der parallelen Lage, den kultischen Beziehungen auch die Relationen zwischen den beiden Bodenmosaiken sprechen.

Die Grotte, sowohl wie die mit Grottendekor ausgestattete Apsis ist also hier wieder ein ausgesprochen sakraler Bau, wobei die westliche Grotte zugleich noch als Orakelraum diente. Immerhin scheint es bemerkenswert, daß auch hier, wo die zu verehrenden Gottheiten keinerlei direkten Bezug zur Sphäre des Wassers haben, ein Teil der Dekoration, nämlich die beiden Bodenmosaiken, auf dieses anspielen. Man scheint also, ausserhalb des mythologisch Gegebenen, schon bestimmte, künstlerisch-ästhetische Vorstellungen von dem Aussehen einer Grotte gehabt zu haben. Heiligtümer und Tempelanlagen, in denen die Apsis mit Grotten- und Muschelwerk dekoriert war, wo zuweilen auch eine Quelle entsprang, was als Hinweis auf den Charakter der zu verehrenden Gottheit diente, finden wir zum Beispiel neben Praeneste schon früh, im 4. vorchristlichen Jahrhundert in dem Felsenheiligtum in Budrasc bei Kyrene, aus republikan. Zeit in dem Nymphäum unter S. Antonio/Tivoli ⁶¹⁾ und aus augustäisch-tiberianischer Zeit in den Nymphäenanlagen auf Capri. ⁶²⁾ Letztere, die Grotta di Matrimonia (wahrscheinlich der Kybele geweiht, aber doch wohl kein echtes Heiligtum, sondern zur privaten Benutzung gedacht) und die Grotta dell' Arsenalle sind ebenfalls aus einer natürlichen Höhle in ein prächtiges Felsennymphäum umgewandelt worden; mit Mauerverkleidungen, Terrassenanbauten, mit einem Marmorbecken, das die Quelle auffing, mit

Muscheln und Koralleninkrustationen und noch heute erkennbaren Resten von farbigem Glasfluß auf dem Boden. Diese capresischen Nymphäen müssen schon grössere Räume gewesen sein, wo der Kaiser sich nicht nur allein, sondern auch mit einem kleinen Gefolge aufhalten, die Kühle und die Aussicht auf das Meer geniessen konnte.

Sehr prächtig und besonders gross müssen wohl auch die beiden Grotten gewesen sein, die Seneca in der Villa des Servilius Vatia, Prätor unter Tiberius, am Lago Fusaro sah: Sie seien so groß wie zwei breite Atrien gewesen, also wohl mit eigenem Oberlicht, und während in die eine Grotte die Sonne niemals hineingeschienen habe, sei die zweite den ganzen Tag von ihr erleuchtet gewesen.⁶³⁾

Mit dem Namen Atrium⁶⁴⁾ benennt auch Ovid eine wohl dadurch als besonders aufwendig charakterisierte Grotte, die Wohnung des Flußgottes Achelous,⁶⁵⁾ die aus löchrigem Bimsstein und Tuff erbaut war, die Decke mit Muscheln und Schneckenhäusern geziert und der Boden mit feuchtem Moos bedeckt.⁶⁶⁾

Als prächtiger, tonnenüberwölbter Saal mit Nischen -teils gerade, teils mit Rundbogen geschlossen- stellen sich auch die Grotten in der Villa Domitians am Albanersee dar⁶⁷⁾; verschwenderisch mit Stuck und Mosaik dekoriert, waren diese Räume reich mit Statuen geschmückt und von großartigen Wasserspielen belebt. Diesen Grotten -in die Futtermauer einer der Terrassen eingelassen, die über dem See zur Villa hinaufführten- entsprachen auf der anderen Seite der Terrasse zwei riesige Wasserreservoirs. Die Grotten der Domitiansvilla stellen fast genau den Typ der Futtermauergrotten dar, die später im italienischen Renaissance- und Frühbarockgarten eine so grosse Rolle spielen sollten.⁶⁸⁾

Wo das Gelände keine Anlagen von Futtermauergrotten und ähnlichen halbunterirdischen Räumen, die direkt in den Bergabhang eingebaut waren, zuließ, wählte man die Kryptoporticus subterranea: Sie entsprach in ihrer architektonischen Form dem üblichen Portikus und diente als kühler und schattiger Aufenthalt in heissen Tagen. Wir wissen von einer solchen Kryptoporticus subterranea in der tuskanischen Villa des Plinius, wo diese direkt unter dem oberirdischen Portikus lag und auch ähnlich gestaltet war⁶⁹⁾, in der Villa Item bei Pompeji, wo die Kryptoportikus, im Kellergeschoß gelegen, um den ganzen Baukomplex herum lief⁷⁰⁾ und in der Hadriansvilla in

Tivoli, wo man die Substruktionsgänge mit Mosaiken, die Grotesken, Pflanzenwerk und Vögel darstellte, schmückte und sie so zu angenehm kühlen, halbdunklen Wandelgängen umgestaltete.⁷¹⁾

Die Villa Hadrians mit ihren phantastischen, wasserdurchrauschten Räumen ist überhaupt das großartigste Beispiel für das Bestreben, nur mit den Mitteln der bildenden Kunst in die hier wahrhaft monumentale Architektur die Natur und vor allem das Wasser einzubeziehen. Einer der prächtigsten Prunkräume dieser Villa, der kuppelüberwölbte Mittelsaal der Piazza d'Oro, hatte in den durch die konvex vorragenden Säulenstellungen ausgesparten vier Ecken des Raumes grosse Wasserbecken, in die das Wasser aus einer Statuen-nische in der Wand floss. Winnefeld⁷²⁾ ordnet diesen Säulenstellungen auch die noch erhaltenen Friesstücke des Gebäudes zu, die Eroten, auf Meerwesen reitend, darstellen. Ein noch grösseres Becken lag vor der flachrunden Apsis an der Südwand des Raumes. Hier waren alterierend rechteckige und halbrunde Nischen eingelassen, unter denen das Wasser ausfloß und über steile Treppenstufen in das Marmorbecken strömte. Die Statuen in den Nischen stellten nach Ligorio⁷³⁾ Meernymphen dar. Aus der Vielzahl ähnlicher mit Wasser-ausflüssen, Brunnen und Becken ausgestalteten, an die Fassaden-nymphen erinnernden Apsiden und Schauwände in der Hadriansvilla sei noch die Exedra des sogenannten Kanopus erwähnt.⁷⁴⁾ Die Wand dieser mächtigen Exedra, mit einer Viertelkugel, in die Stichkap-pen einschnitten, überwölbt, war wiederum durch halbrunde und recht-eckige Nischen, von denen eine mit Tuffstein verkleidet, die übrigen mosaiziert waren, gegliedert. Die Wasserreservoirs und -leitungen und die Abtreppungen der rechteckigen Nischen weisen auch hier wieder auf das Vorhandensein von Fontänen und Wasserspie-len hin. Ob sich ein Wasserbecken vor der Exedra befand, läßt sich heute nicht mehr feststellen; Ligorio nimmt einen See an⁷⁵⁾ und begründet diese Vermutung damit, daß die -heute nicht mehr vorhan-denen- Mosaiken am Boden und im Gewölbe der Exedra maritime Themen zum Vorwurf hatten. Daß eine solche Darstellung nicht unbedingt Wasser voraussetzt, zeigt schon das frühere Beispiel des Nilmosaiks in Praeneste; außerdem dürften die Brunnen und Wasserspiele der Ni-schen in der Exedra, deren Vorhandensein gesichert ist, genügen, um auch im Mosaik den Hinweis auf die Sphäre des Wassers zu recht-fertigen. Auch das sogenannte "Teatro marittimo"⁷⁶⁾, wenn auch sei-ne nähere Bestimmung unsicher ist, ist wohl ein solcher, mit Was-

serkünstent gezielter, halboffener Prunkraum gewesen, ein Gartensaal oder ein Sommertriklinium, wie ja auch Domitian das Triklinium seines palatinischen Palastes mit zwei ovalen Brunnenanlagen ausstattete.

Diese Räume in der Hadriansvilla und im Domitianspalast sind rein private Lustbauten, man unterließ bei ihnen auch weitgehend Hinweise auf die bukolischen Idyllen der Literatur und mythologische Anspielungen. In der künstlerischen Gestaltung souverän auf eine mehr oder weniger pedantische Naturnachahmung durch Grottendekor etc. verzichtend, ist hier eine monumentale Form des Gartenraumes geschaffen worden, der erst der deutsche Hochbarock wieder etwas Gleichwertiges zur Seite zu stellen hatte. Und ähnlich wie der deutsche Barock in dem luftighellen, mit den leichtesten Farben ausgemalten Rococo-Gartensaal neben der lastenden, mit schweren Formen prunkenden Sala terrena noch eine zweite, vom künstlerischen Standpunkt gesehen, nicht minder vollkommene Lösung für die Gestaltung von Gartenräumen fand, wählte auch die antike Kunst neben der monumentalen, majestätischen Pracht der Gartensäle der Villa Hadrians noch einen zweiten Weg: Mit den zu hoher Vollendung gelangten Mitteln der illusionistischen Malerei schuf man Räume, die durch die duftig-leichte, zierliche Art ihrer Dekoration und Wandmalerei auf nicht minder vollkommene und auf hohem künstlerischem Niveau stehende Weise die Vorstellung des Sich-im Freien, im Garten-Befindens hervorriefen. Als Beispiel sei hier einer der kostbarsten Räume dieser Art angeführt: der fast 3m unter dem antiken Erdschoß gelegene unterirdische Saal in der Villa der Livia ad Gallinas vor Prima Porta.⁷⁷⁾ "Der ausgesprochene Zweck in der Villa der kaiserlichen Frau vor den Toren Roms war es, in dieses kühle Sommerzimmer den Garten, aus dem die Sommerhitze sie vertrieben, hineinzuzaubern."⁷⁸⁾ Die vier Wände dieses Raumes sind in einen prächtigen landschaftlichen Prospekt umgewandelt⁷⁹⁾, und es wird der Eindruck erzielt, daß man über den niedrigen unteren Teil der Wand in den Garten blickt, der mit Bäumen, niedrigen Büschen, Blumen, Kräutern und Vögeln hinter einem niedrigen Staketenzaun erscheint. Das Ganze ist in einer lockeren und duftigen Manier gemalt und wirkt genrehaft grazil. Entsprechend der Art der Benutzung gesellen sich in dem ganz ähnlich ausgemalten Frigidarium der Stabianer Thermen in Pompeji zu den Bäumen, den Pflanzen und Pfauen noch in der Luft springende Delphine und zierliche Fontänen⁸⁰⁾ und am Rand lagernde

Flussgötter, ein Silen und ein Hermaphrodit.

Die vollkommene Illusion eines Gartens sollte wohl auch die Dekoration der Wände in den beiden Räumen zu Seiten des grossen Schwimmbassins an der Palaestra der gleichen Thermen erwecken.⁸¹⁾ Hier sieht man inmitten von Pflanzen und Vögeln einen Brunnen, eine Nymphe mit einer Muschel, zwei weiße Sphingen und einen tanzenden Satyr. Alle diese Figuren stehen auf einem Piedestal. Offenbar wollte man also den Eindruck erwecken, daß man sich in einem mit Statuen geschmückten Garten befand.

Ähnlich wie der Raum in der Villa der Livia ist auch die Dekoration in dem ebenfalls halbunterirdisch gelegenen sogenannten Auditorium des Mäzenas auf dem Esquilin: Die fortlaufenden Wandmalereien in der bereits geschilderten Art sind hier durch perspektivisch gemalte, nischenartige Einbuchtungen unterbrochen, durch die man gleichsam wie durch ein Fenster in den Garten blickt.⁸²⁾

Das prunkvoll mit Grottendekor, Statuenschmuck und Wasserspielen ausgestattete, saalähnliche Terrassennymphäum der Domitiansvilla, die monumentalen, wasserdurchrauschten mit Marmorinkrustationen geschmückten Räume der Hadriansvilla und die licht und duftig, beinahe verspielt ausgemalten Gartenzimmer in der Villa der Livia und den Stabianer Thermen, alle diese Räume sind Beispiele für den auf ganz verschiedene Weise unternommenen und jedesmal vollkommen gelungenen Versuch, mit künstlerischen Mitteln die Natur - die man liebte, die man mit den verehrten Göttern belebte und in romantisch-bukolischen Idyllendichtungen besang - ins Haus zu bannen, sie den herrschenden Stilgesetzen zu unterwerfen und so auch dem überfeinerten Kunstsinn wie dem raffinierten Luxus der äusseren Lebensform Genüge zu tun. Geistesgeschichtlich betrachtet führt dieser Weg von der geweihten Kultstätte der Gottheit über halb profanierte, in der Ausstattung mit literarischen Vorbildern und mythologischen Traditionen spielende Anlagen zum unabhängigen, nur noch in Relation zum Menschen stehenden und nur für ihn geschaffenen Kunstwerk.

I.L.B. Albertis Programm und die Antikenrezeption in der
Gartenbaukunst.

Die Theorie, nicht die Praxis, steht am Anfang der Grottenarchitektur in der Renaissance, und zwar die gelehrte und literarisch fundierte Rezeption der antiken Gartenarchitektur, speziell ihrer Grotten und Gartenzimmer. Es ist das Programm, das Leone Battista Alberti in seinem Werk "De re aedificatoria" 1450 vor allem über die Gestaltung der Villa suburbana und ihres Gartens aufstellt.

Die Villa suburbana, im Gegensatz zum Landgut ein nur zur Freude, zum Genuss und zur Erholung geschaffener Landsitz vor den Toren der Stadt, ist schon rein äusserlich in ihrer Zweckbestimmung eine Wiedergeburt der antiken römischen Vorstadtvilla. "Ein köstliches Erbteil des alten Römertums lebt hier wieder auf, sobald Gedeihen und Bildung im Volke weit genug fortgeschritten sind."⁸³⁾

Im Gegensatz zum städtischen Palazzo kann der Baumeister der Villa suburbana unbelastet durch die Tradition der mittelalterlichen Architektur völlig frei schaffen und diese wiedererstandene Architekturgattung künstlerisch und stilistisch so gestalten, wie es die fortschrittlichsten Architekturtheoretiker der Zeit fordern, und dies um so mehr, als die Villa suburbana "als wesentlicher Phantasiebau die verschiedensten Formen annehmen kann. Ihre Räume haben nur den Zweck, eine angenehme oder hohe Stimmung zu erregen."⁸⁴⁾ Burckhardt spricht weiter vom Grillenhaften und Extravaganten, das neben dem Originellen sich sowohl beim Bauherrn wie beim Architekten bei der Konzeption eines solchen Baues bemerkbar machen wird. Eben diese Charakteristika sind es aber auch, die immer wieder der bizarren Kunst der Grottenarchitektur eigen sind. Dieser neuen künstlerischen Schöpfung der Villa suburbana fügt nun Alberti sein Gartenbauprogramm hinzu. Ausdrücklich beruft er sich auf "die Alten", auf Ovid, und seinen Plinius hat er so gut studiert, daß er ihn stellenweise fast wörtlich übernimmt.⁸⁵⁾ Nach der Art der Alten wünscht er sich kühle und schattige Grotten aus rauher und brüchiger Rinde oder Tuffsteinblöcken, und um feuchtes Moos vorzutäuschen, empfiehlt er, da, wo es nicht so schnell und reichhaltig wächst, grünes Wachs zu verwenden.⁸⁶⁾ Als besonders schön und erquicklich schildert er eine Grotte, wo "loci aquae

fons erumpere crustam ductam et variis conchis ostreisque maritimis aliis inversis, aliis incumbentibus, compactis ex colorum varietate inter se artificio sane lepidissimo."⁸⁷⁾ Hier begegnen wir also gleich beim ersten Male all dem wieder, was wir von der Grottenarchitektur der Antike kennen: dämmernde Schatten, Wasser und Kühle, Muscheln, unregelmässige, wenig behauene Tuffsteinblöcke und Rinde. Aber auch eine andere stilistische Möglichkeit, dem Garten und der Natur verbundene Räume zu gestalten, finden wir bei Alberti wieder: die illusionistische Wandmalerei zur Dekoration von Gartenzimmern und Gartenhallen.⁸⁸⁾

Hier wünscht er Darstellungen, die auf heitere und erfreuliche Weise das Landleben schildern; liebliche Landschaften und Häfen, Hirten-, Jagd- und Fischfangszenen und schließlich vor allem Blumen und Pflanzen. Solche Szenen erfreuten die Seele und heiterten sie auf und seien deshalb besonders geeignet für Gartenräume. Ganz allgemein empfiehlt Alberti⁸⁹⁾, den Villen allen Reiz der Heiterkeit und Anmut zukommen zu lassen; und an anderer Stelle⁹⁰⁾ erlaubt er für solche Privatbauten an Stelle der klassischen Säulen solche, die "entweder Baumstämme mit abgesägten Ästen oder lorbeerumwundene Bündel darstellten, oder die drehbar und mit Palmen geziert waren und ganz erhaben voller Blätter, kleinen Vögeln und kleinen Bächlein."

Alberti war mit dieser seiner Theorie, die sich auch in weiteren Einzelheiten als das erste wieder der Architektur verbundene, den tektonischen Gesetzen unterworfenen Gartenbauprogramm seit der Antike erweist, seiner Zeit weit voraus; keine der zahlreichen Villen, die in den folgenden Jahren rund um Florenz entstehen, verwirklichten seine Ideen.⁹¹⁾

Alberti hatte sich die Anregungen für sein Gartenbauprogramm während seines römischen Aufenthaltes geholt. Bekannt mit den Schriften des Plinius und Ovid, mag ihm die Fülle und Qualität der noch vorhandenen antiken Baureste manchen fruchtbaren Gedanken eingegeben haben. Einstweilen aber waren noch immer Florenz und die Toscana, das Ursprungsland der Renaissance, führend, wo man nur wenige antike Bauwerke kannte, die kaum als wirkliches Vorbild dienen konnten. So leuchtet es ein, daß das Programm Albertis mit seinen Grottenräumen und Gartenzimmern, das bei ihm durch das Studium der antiken Baukunst angeregt wurde, in den toscanischen Villen und florentinischen Palästen vorerst unbeachtet blieb.

Nicht in Florenz, sondern in Rom, das im Cinquecento die Führung übernahm, finden wir schließlich die ersten wirklich gebauten Grotten, während Florenz Albertis Gedanken erst ein ganzes Jahrhundert später, als sie niedergeschrieben worden waren, realisierte: im Mannerismus, der dann allerdings gerade in Florenz zu einer Blüte der Grottenarchitektur führen sollte. Es mag dies ein weiterer Beweis dafür sein, wie sehr gerade die Grottenbauten und die ihnen verwandten Zweige der Gartenarchitektur der antiken Tradition verpflichtet sind.

Die Casa aurea, die Entstehung der Grotteskendekoration und ihre Bedeutung für die Grotten- und Gartenzimmerausstattung.

Noch bevor die ersten Grotten in Rom entstehen, erfolgt die für die ganze Renaissance so wichtige und folgenreiche Entdeckung der domus aurea, die, wie wir sehen werden, auch den Stil der Grotten- und Gartenzimmerarchitektur bestimmend mitprägen sollte.⁹²⁾

Als gegen Ende des 15. Jahrhunderts der Zugang zu diesen Räumen gefunden wurde, glaubte man, die Thermen des Titus vor sich zu haben, eine Annahme, die noch bis ins 19. Jahrhundert bestand.⁹³⁾ Die Räume der Casa aurea bezeichnete man wegen ihrer unterirdischen Lage als "grotte" und die dort vorgefundenen Decken- und Wandmalereien als "grottesche",⁹⁴⁾ und diese charakteristische Dekorationsform verbreitete sich mit größter Schnelligkeit und änderte in kürzester Zeit den Dekorationsstil der Frührenaissance grundlegend.

"Ein ungemein spielerischer Dekor ist es, der hier alle Wände und Wölbungen überwuchert und leicht und lose mit zierlichem Miniaturwerk füllt. Überschlankte Kandelaber, kokette Bänder und Perlen-schnüre, Blumen und Fruchtgewinde, dazwischen hängende oder auf gebrechlichem Gestänge balancierende Bildtäfelchen und Medaillons. Das tänzelt und flattert, rollt und kräuselt sich, elastisch und elegant. Alles in allem, ein üppiger, prächtiger, farbensprühender Schmuck."⁹⁵⁾

Es ist naheliegend, anzunehmen, daß die Entdeckung dieser unterirdischen Kammern, die man noch dazu mit dem irrtümlich entstandenen Namen "Grotte" bezeichnete, und den danach benannten Male-reien direkt oder indirekt auch die Grottenarchitektur im allgemeinen und ihre Ausstattung befruchtend wirken mußte. Weege berichtet⁹⁶⁾, daß zur Ausschmückung der Räume des Neronischen Hauses neben Gold und Edelsteinen auch Muscheln verwendet wurden. Ob die Künstler der Frührenaissance, die diese Räume besuchten, hiervon noch Reste vorfanden, ist nicht überliefert. Da man in dieser Anlage jedoch die Thermen des Titus vermutete, wird man sie zumindest in eine Beziehung zum Wasser, speziell zu Badeanlagen gebracht haben. Vor allem aber empfahlen sich die Dekorationsform als solche mit ihrem skurrilen, bizarren und phantastischen Charakter, und die dargestellten Themen meist bukolischen und idyllisch-ländlichen Inhalts für die Ausstattung von dem Garten und der Natur verpflichteten Räumen wie von selbst. Albertis

Programm über die Ausstattung von Gartenzimmern⁹⁷⁾ -nahezu 50 Jahre vorher verkündet- scheint hier realisiert. Und in der Tat, man gab der Groteskendekoration immer wieder den Vorzug, wenn es um die Ausstattung solcher Räume ging.

Mit die kostbarsten und qualitätvollsten Groteskendekorationen, von der Raffael-Schule unter engster Mitwirkung des Meisters selbst geschaffen, finden sich in den ursprünglich gegen das Freie hin durch Arkaden geöffneten Gartenhallen (die Zodiakus- und die Psychehalle) der Villa Farnesina⁹⁸⁾ und den ebenfalls einstmals offenen Loggien des Vatikan. Giovanni da Udine, der, wie Vasari⁹⁹⁾ berichtet, mit größtem Interesse und voller Entzücken die Malereien der Casa aurea studiert hatte¹⁰⁰⁾, wird von Raffael zur Innendekoration der Villa Madama herangezogen, deren prächtigster Raum, die offene dreibogige Loggia gegen den Garten hin mit Malerei und Stuckdekoration in Groteskenmanier ausgeschmückt wird.¹⁰¹⁾ Die sogenannte Elefantengrotte¹⁰²⁾ in der Terrassen-Futtermauer der Villa Madama gestaltet Giovanni da Udine nach Vasari nach dem Vorbild der Dekoration des sogenannten Neptuntempels, wo man kurz vorher ein Zimmer mit einer Meeresfaunadekoration gefunden hatte¹⁰³⁾, ein Motiv also, das durch seinen Hinweis auf die Sphäre des Wassers bei der Ausstattung von Grotten immer wieder zur Verwendung kam. 1524 geht Giulio Romano nach Mantua und stattet dort das "Appartamento della Grotta" und die grosse Loggia des Palazzo del Te mit Groteskenmalerei aus.¹⁰⁴⁾ Perino del Vaga bringt 1528 den neuen Dekorationsstil nach Genua; er arbeitet an der Innenausstattung des Palazzo Doria¹⁰⁵⁾ und nimmt womöglich auch Einfluß auf die Anlage der Gärten.¹⁰⁶⁾

Nachdem sich die Groteskendekoration einmal eingebürgert hatte, behielt man sie, gerade auch für Grotten- und Gartenzimmer, gerne und lange Zeit bei. Als Beispiel sei nur das Grottenzimmer mit dem Parnassbrunnen der Villa Aldobrandini in Frascati und die duftige, zartgliederige Blattdekoration im hinteren Raum der Grotte des Boboligartens in Florenz erwähnt. Ja selbst die Ornamentik des Mosaiksaals aus dem beginnenden 18. Jahrhundert in der Villa Weill-Weiss in Iainate bei Mailand gleicht noch völlig einzelnen Dekorationsmotiven aus dem langen Gang der Casa aurea.¹⁰⁷⁾

Wie die Groteskendekoration sich in den folgenden Jahrhunderten auch über Italien hinaus ausbreitet und bei der Ausstattung von Gartenzimmern und Grotten Verwendung findet, darauf wird im Folgenden bei der Betrachtung einzelner Bauwerke immer wieder hinzu-

weisen sein. Hier sollte nur einmal der Ausgangspunkt fixiert werden.

Die Mode der Malerei "alla grottesche", die schließlich nicht mehr starr an den in der domus aurea vorgefundenen Ornamenten festhält, sondern sich auch an anderen antiken, speziell den wieder erschlossenen pompejanischen Wanddekorationen inspirierte, und immer freier und unabhängiger wird, trägt schließlich ganz allgemein in hohem Maße zur Wiederbelebung der illusionistischen Malerei bei, vor allem, wenn diese sich eines Motives aus der Pflanzen- und Tierwelt bedient.¹⁰⁸⁾

Die Bedeutung der Nische für die Grottenarchitektur.

Zu der besprochenen, im wesentlichen die Dekoration und die Innenausstattung der Grottenarchitektur betreffenden neuen und bedeutenden, für die stilistische Prägung dieses Types wichtigen Komponente, tritt nun auch für die architektonische Gestaltung ein neuer und wesentlicher Faktor hinzu, der vor allem für die Entstehung und Verbreitung des in Italien beliebtesten Grottentypes, die Grotte in der Futtermauer der Terrassen, von grosser Bedeutung werden sollte: das Wiederaufleben der Nischenarchitektur.

Die mächtigen Nischenhallen der römischen Thermenanlagen, vor allem die Diokletians- und Caracallathermen, die tonnengewölbten Hallen der Constantinsbasilika, die mit grossen Nischen ausgestatteten Nymphäen der Hadriansvilla mögen den römischen Renaissancekünstlern als Anregung gedient haben, und schon bei einem der ersten Beispiele für die Verwendung der Nische am Aussenbau, bei den Nischenanlagen des Giardino della Pigna, ist diese Architekturform als Verbindung von Haus und Garten benutzt. Der überdachte, geschlossene Raum nimmt hier gleichsam als vierte Wand den Garten in sich auf, bezieht ihn mit ein, während der Garten seinerseits in den gebauten Raum eindringt.

Die ersten Bauten, die nach dem Giardino della Pigna dieses Nischenmotiv aufgreifen und ähnlicherweise verwenden, sind die Villa Madame und die Villa Imperiale in Pesaro. In letzterer bildet die Rundnische bereits den Zugang zu der dahinterliegenden Grotte,¹⁰⁹⁾ während eine der Nischen der Villa Madama als Grotte ausgestaltet war.¹¹⁰⁾ Die nach den Zeichnungen Pietro da Cortonas 1626, also rund hundert Jahre später als die erstgenannten Bauten, errichtete Villa Sacchetti¹¹¹⁾ wiederholt noch einmal fast wörtlich die Kolossalnische des Giardino della Pigna und zwar wiederum als Einzelmotiv, ein Grottenzimmer mit davorliegendem Bassin korrespondiert hier in der Achse mit dieser Nische. Inzwischen aber war die Verwendung von Nischen allgemein gebräuchlich geworden, vor allem bei der architektonischen Gliederung und Flächeneinteilung der Terrassen-Futtermauern.¹¹²⁾ Die Nische dient zur rhythmischen Belebung der langgestreckten Mauern, sie schafft den malerischen Wechsel zwischen schattig-kühlem überdachten Raum und der hellen,

sonnenbestrahlten Mauer und durch die Betonung der mittleren Nische entwickelt sich für das Auge eine durchlaufende Achse, die, ungeachtet der meist seitlich gelegenen Treppen- oder Rampenanlagen für die praktische Benutzung, den Besucher direkt zur Villa leitet. Die Natur, der Garten dringt durch diese Nischen in die gebaute Architektur ein, durchlöchert sie gleichsam, und um diesen Übergang auch durch das Mittel der Dekoration spürbar zu machen, ihn "logisch" durchzuformen, verwendet man für die Ausstattung dieser Nischen am häufigsten Grottenwerk, Muscheln, Korallen und bunte Steine, bezieht das Wasser mit ein und bevorzugt für die Statuen Darstellungen aus dem Umkreis der Natur- und Wassergottheiten. Häufig dient die Nische auch gleichzeitig als Eingang zu einem dahinterliegenden Grottenzimmer.

Die Grottenanlagen in den Nischen der Futtermauern werden für die italienischen Paläste, Villen und Gärten, die meist in hügeligem Gelände gelegen sind, sodass der Architekt immer wieder vor die Aufgabe gestellt war, die notwendigen Substruktionen künstlerisch zu gliedern und zu formen, die gebräuchlichste und am weitesten verbreitete Form, und durch das Nischenmotiv als künstlerisches Mittel wird für die kleineren Grottenräume die gleiche Wirkung erreicht, wie später für die eigentliche Sala terrena oder auch schon die frühe italienische Loggia durch die geöffneten Arkaden: eine Korrespondenz mit dem Freiraum, die ein nahtloses Ineinanderfließen ermöglicht.

Die Futtermauergrotten.

Schon Bramante legte -achsisal korrespondierend zum Nicchione- in der Futtermauer zwischen der mittleren und oberen Terrasse des Belvedere-Hofes eine Brunnennische an. Auf einem Stich von 1565,¹¹³⁾ der den Hof anlässlich eines Turniers, das Pius IV. auf der Hochzeit seines Nepoten Annibale von Hohenems mit Ortensia Borromeo veranstaltete, darstellt, erkennt man diese Brunnennische,¹¹⁴⁾ die seitlich von den Rampentreppen, die die Terrassen verbinden, begleitet wird. Die Rundung der Nische ist noch einmal durch drei kleine runde Ziernischen gegliedert und wird zu beiden Seiten von je zwei flachen Wandpilastern flankiert. Ob die Nische mit Grottenwerk ausstuckiert war, ist auf dem Stich nicht zu erkennen. Jedoch erwähnt Dagobert Frey¹¹⁵⁾ ein Nymphäum unter der Apsis des Braccio nuovo, das heute als Büchermagazin der vatikanischen Bibliothek dient, bei dem es sich zweifellos um diese Brunnennische handelt. Danach sind Wand, Ziernischen und Lisenen in Rauputz ausgeführt, während in der Wölbung noch Reste von Rustikamosaik in Form einer Muschel erkennbar sind. Diese Nischenarchitektur ist auch in einem Plane Baldassare Peruzzis¹¹⁶⁾ vom Cortile di Belvedere angegeben.^{117,118)}

Dem Bau des Papstes folgt der Bau eines Papstnepoten: Die nach dem Entwurf Raffaels ab 1520 von Giulio Romano für Giulio Medici erbaute Villa Madama am Abhang des Monte Mario. Der Bau ist leider nie vollendet, das Bestehende noch durch Brand verwüstet worden. "Hätte das Schicksal diesen Bau mit Vollendung gekrönt, ein Kleinod, das sich mit dem Herrlichsten, was die Renaissance geschaffen, hätte messen können, läge jetzt vor unseren Augen." ¹¹⁹⁾

Die Gartenanlagen, die sich nördlich an die grosse, durch drei Arkaden geöffnete Loggia mit Giovanni da Udines Groteskendekorationen anschliessen, werden gegen Westen und Osten durch Futtermauern abgegrenzt. In die westliche Futtermauer sind drei grosse Nischen eingelassen, die beiden äusseren rund, die mittlere, tiefere, flach geschlossen, die Percier und Fontaine¹²⁰⁾ in ihrem Plan als "Grottes en Rocaille" bezeichnen; also waren sie wohl ursprünglich mit Muschelwerk oder Rustikamosaik¹²¹⁾ dekoriert. Die mittlere Nische, der ein rundes Wasserbecken vorgelagert war, enthielt jenen Elefantenkopf, aus dessen Rüssel Wasser floss, von

dem Vasari berichtet¹²²⁾. Außerdem hören wir hier noch von Stuckornamenten, die Tiere und Muscheln darstellten; das Ganze sollte ja die Nachbildung einer Meeresfaunadekoration sein. Erkennbar sind heute noch neben dem Elefantenkopf Festons und Masken, aus denen ebenfalls Wasser floß, und Reste der Kassettendekoration der Wölbung.¹²³⁾ In den beiden seitlichen Nischen waren Statuen aufgestellt. Die östliche Futtermauer, die den Terrassengarten gegen das Tal hin abstützt und gleichzeitig die Rückwand der zweiten, tiefer gelegenen Terrasse bildet, enthielt wiederum drei, noch wesentlich größere etwas gestelzte Nischen, deren Rundung durch jeweils drei rechteckige Nischen noch einmal aufgebrochen wird und die untereinander durch Arkaden verbunden sind, sodass ein durchlaufender Grottengang entsteht, der von einer Treppe aus, die die Terrassen verband, betreten werden konnte. Die Bewässerung dieses Grottenganges geschah wahrscheinlich durch das darüber auf der oberen Terrasse liegende Wasserbecken. Vor dem Grottengang, von dessen Dekoration nichts mehr erhalten ist, lag ein grosses rechteckiges Fischbassin.

Diese Nischen, sehr tief in den Berg eingelassen, in sich selbst noch einmal gegliedert und durch einen Gang untereinander verbunden, sind nicht mehr nur architektonische Auflockerung einer Wand, sondern bereits durchaus selbständig existierende Räume, deren besonderer Reiz für den, der sich darin aufhielt, wohl darin bestanden haben mag, daß an Stelle der 4. Wand das davorliegende Wasserbecken eine Isolierung vortäuschte, während das Auge gleichzeitig frei und ungehindert die Landschaft und den Ausblick genießen konnte.

Der nächste Schritt zur Selbständigmachung des Grottenraumes geschieht in der Villa Imperiale in Pesaro:

Die ältere Villa war wahrscheinlich noch vor 1450¹²⁴⁾ unter Alessandro Sforza von einem Toskaner Baumeister¹²⁵⁾ errichtet worden. 1512 nach Aussterben der Sforza erreichte Papst Giulio II., daß sein Neffe Francesco della Rovere mit der Signorie von Pesaro belehnt wurde und somit auch die Villa Imperiale in seinen Besitz überging. Die Gattin Francescos, Eleonora Gonzaga, ließ ihrem Gemahl zu Ehren um 1529/30 von Girolamo Genga den neuen Villenbau errichten. Dieser zweite Bau, die sogenannte Rovere- oder Leonoren-Villa, wird uns hier allein interessieren.¹²⁶⁾ Hinter und -durch das ansteigende Gelände bedingt- oberhalb des älteren Sforzabaues ge-

legen, kniet die Villa mit einem Stockwerk, dem *pian nobile*, auf dem Gelände. Die grosse Loggia dieses *pian nobile* öffnet sich auf einen Gartenhof und ihr gegenüber liegt eine Grottenwand, die gleichzeitig die Futtermauer für die darübergelegene Gartenterrasse bildet. Diese Gartenterrasse liegt in gleicher Höhe wie das 2. Stockwerk der Villa.

Der Gartenhof ist also an seinen Längsseiten durch die Rückfront der Leonorenvilla mit der Loggia im Süden und die Futtermauer der Grottenwand im Norden begrenzt, während die Schmalseiten von den Seitenflügeln der Villa gebildet werden, in denen auch die Treppen, über die man zur Gartenterrasse gelangt, untergebracht sind.

Die Grottenwand ist wie die Schauwand einer Palastfassade gestaltet: Die Betonung der Mitte geschieht durch eine hohe Rundnische mit kassettierter Wölbung, die gleichzeitig den Zugang zu der dahinterliegenden Grotte bildet, und flankiert wird von je zwei flachen jonischen Pilastern, die wiederum jeweils zwei kleine runde Ziernischen und eine etwa quadratische fensterähnliche Vertiefung einschliessen. Diese Ordnung setzt sich über die ganze Fassade hin fort, nur alterierend zwischen geraden und durch Rundbogen geschlossenen Nischen. Sockel und Attikazone ergänzen das Ganze zu einer Schauwand, die an die *scenae frons* des antiken Theaters erinnert oder ganz allgemein an eine Kulissenwand. Bezieht man den Gartenhof, der -heute gepflastert- früher bepflanzt und mit zwei Brunnen geziert war und die dahinterliegende Grotte in die Komposition mit ein, so erinnert das Ganze, nicht im Detail, wohl aber in der Konzeption, weit mehr an ein römisches Nymphäum als die Anlagen, die man in der Renaissance im allgemeinen mit diesem Namen zu bezeichnen pflegte.¹²⁷⁾

Das Grottenzimmer, das man durch den Eingang in der Nische betrat, ist von quadratischem Grundriß und erhält Licht von der darüberliegenden Terrasse; im Hintergrund befindet sich eine *fontana rustica*, die auch für Wasserscherze eingerichtet war. An den Wänden liefen Sitzbänke entlang. Von dem geselligen Leben in der Grotte erfahren wir bei Lodovico Agostino. Er besuchte um 1570 die Villa und berichtete davon in den "*Giornate dette le Soriane*".¹²⁸⁾ Er erzählt von einer köstlichen Tafelei in der Grotte, wo das rieselnde Wasser Kühle spendete und man sich mit Reden, Spielen und Musik die Zeit vertrieb. Zu beiden Seiten der Grotte lagen Baderäume, an drei Seiten durch eine rechteckige, an der Rückwand durch eine runde

Nische und durch Pilastervorlagen gegliedert. An den äusseren Enden der Grottenwand und dahinter, in den Fels gesprengt und vor der Gartenterrasse verdeckt, liegen die Wasserreservoirs. Leider ist über die Art der Innendekoration der Grotte nichts bekannt, und wir können nur vermuten, daß sie wahrscheinlich in der üblichen Weise mit Rustikamosaik, Tuffstein oder Muscheln dekoriert war. Die Bezeichnung fontana rustica für den Brunnen, eine Bezeichnung, die man manchmal auch für einen ganzen Grottenraum verwendet,¹²⁹⁾ spricht jedenfalls für eine Ausstattung dieser Art.

Wichtiger scheint mir in diesem Falle die Situation der Grotte in Grund- und Aufriß. Betrachtet man die Aufeinanderfolge von queroblongem Salone, der mächtigen 3 Achsen tiefen und 5 Achsen breiten Loggia, die sich auf den Gartenhof öffnet und die ihr gegenüberliegende Brunnengrotte als zusammengehörendes Ensemble, so entsteht eine Raumfolge voll rhythmischer Bewegtheit, die ihren Hauptakzent in dem vertieften Gartenhof hat, den ich als den eigentlichen "Festsaal" der Villa bezeichnen möchte, aus der aber auch die Grotte nicht wegzudenken ist, die an dieser Stelle notwendig wird, um ein Auseinanderfließen in die Breite zu verhindern, um die divergierenden Strahlen gleichsam wie in einem Brennpunkt wieder zu sammeln.

Auch in der Höhe der Räume läßt sich diese rhythmische Abstufung verfolgen: der Salone hoch und tonnenüberwölbt, die Loggia niedriger, sodass der Scheitel ihrer 5 Tonnen sich auf der gleichen Höhe befindet wie der Wölbungsansatz der Quertonne des Salone; darauf der offene Hof und schließlich die niedrige, gedrückte Grotte.

Im Belvederehof liegt die Grotte zwar schon in der Hauptachse und bildet ein vorbereitendes Motiv für den Nicchione, jedoch ist sie nur ein dekorativer, unräumlicher Akzent. In der Villa Madama erhält die Futtermauergrotte bereits architektonische Bedeutung durch die räumliche Tiefe und die Betretbarkeit, aber sie steht in keinerlei direkter Beziehung zum Hauptbau und seiner Raumkomposition, liegt vielmehr seitlich. In der Villa Imperiale wäre den ausstrahlenden architektonischen Kräften mit einer nur dekorativ angedeuteten Grotte nicht mehr gedient, sie müssen durch einen Raum aufgefangen werden, durch die hinter die Nische verlegte Grotte, die dadurch auch zum ersten Male ein geschlossener und für sich existierender Raum wird; durch ihre Stellung in Grund- und Aufriß,

ihre Achsenbezogenheit fest verankert im Gesamtplan. Es ist eine Wandlung im Charakter der Grottenarchitektur vom Dekorativen zum Architektonischen, und die Futtermauergrotte hat -unter diesem Gesichtspunkt betrachtet- innerhalb von weniger als 20 Jahren die größtmögliche Selbständigkeit erreicht. Bei der folgenden Betrachtung der späteren Formen von Futtermauergrotten werden im wesentlichen nur noch Abweichungen, meist mehr im Detail, von diesem einmal erreichten Endpunkt und einzelne Sonderlösungen zu betrachten sein.

Eine wichtige Bemerkung sei hier noch vorangestellt: Die Wendung von der Renaissance zum Barock wird gerade in der Architektur der Futtermauergrotten und ähnlicher kleiner Grottenbauten in Italien weniger spürbar, als man erwarten würde. Nicht etwa, daß die Grottenarchitektur vom Barock übersehen wurde; es ist vielmehr so, daß barocke Stilelemente bereits in der Dekoration und Architektur (der "stilo nonfinito", ovale Formen im Grundriß, Verzicht auf die klassizistischen Elemente der Hochrenaissance) der Renaissancegrotten vorhanden sind, weil ihnen eben diese adäquat waren, sodaß der Unterschied zwischen Renaissance und Barock, zwischen Cinquecento und Seicento, wie Dami¹³⁰⁾ auch für die gesamte Gartenarchitektur bemerkt, mehr ein Unterschied in der Interpretation, im Ton ist. Überdies verliert der Barock, ja schon der späte Manierismus das Interesse gerade an Futtermauergrotten und erfindet neue Formen für die Grottenarchitektur, sodaß die Futtermauergrotten nur wie am Rande noch unverändert bestehen bleiben.

Einen äusserst günstigen Boden für die Anlage von Futtermauergrotten bot Genua. Das gebirgige Gelände machte die Anlagen von Terrassen für die Gärten einfach zur Notwendigkeit und durch die starken Höhenunterschiede war man oft gezwungen, bei den Stadtpalästen selbst den Cortile in den Berg einzuschneiden.

Zwei Baumeister, beide dem römischen Kunstkreis entstammend oder doch unter seinem Einfluß stehend, vielleicht sogar Schüler Michelangelos,¹³¹⁾ schufen die ersten grossen Terrassengärten mit Futtermauergrotten. Der eine, Montorsoli, schon um 1530 im Palazzo Doria, und schließlich Galeazzo Alessi, unter dessen Leitung um die Mitte des Cinquecento die grosse Zahl der Villen und Paläste in und um Genua entstanden, die das Gesicht der Stadt erst endgültig prägten.

Die Grotte des Palazzo Doria weicht in ihrer Stellung zur Gesamtanlage etwas vom üblichen Schema ab. Sie befand sich (es ist nichts mehr von diesem Teil der Anlage erhalten) direkt am Anfang der Achse der mächtigen Terrassenanlage, in deren Mitte der Palast liegt, gegen das Meer hin, und war nicht in die Futtermauer eingelassen, sondern ihr vorgebaut, sodaß nur ihre Rückwand durch die Futtermauer gebildet wurde. Über der Grotte, in Höhe des ersten Terrassengartens, in dem noch heute der grosse Neptunbrunnen steht, war eine Loggiahalle errichtet, aus der man über Treppen in die Grotte hinabsteigt, während auf den sonst üblichen Eingang in die Grotte: von vorne gegen die Futtermauer hin, wahrscheinlich bewußt verzichtet wurde, da dieser Eingang sonst außerhalb der Gesamtanlage gelegen hätte und weder vom künstlerischen noch vom praktischen Standpunkt aus Bedeutung und Nutzen gehabt hätte. Die Grotte des Palazzo Doria ist, wie wir es auch bisher immer gesehen hatten, Teil einer grossen und prächtigen Anlage, die den Garten und die Natur als ein wichtiges Kompositionselement miteinbezieht und künstlerisch durchgestaltet. Von der Mitte des Jahrhunderts ab findet die Futtermauergrotte jedoch auch bei ausgesprochenen Stadtpalästen Verwendung, eine Besonderheit, die für Genua typisch ist und nur hier auftritt: bedingt wiederum durch die Geländeschwierigkeiten, die häufig dazu zwangen, die hintere Wand des Cortile in den Berg einzuschneiden, sodaß sie gleichzeitig die Futtermauer bildete. In die Mitte dieser Futtermauer ließ man mit Vorliebe eine Grotte ein, die, oft schon vom Vestibül aus sichtbar, als Point de Vue wirkte; ein Kunstmittel, das wesentlich zur Bereicherung der Cortile-Architektur beitrug, sie zum Malerischen, zum Irrationalen hin auflockerte, barocke Elemente in die oft noch relativ reine Renaissancearchitektur brachte.

Einfache halbrunde Grottennischen an der Rückwand des Cortile finden wir im Palazzo Spinola (Spagna)¹³²⁾ und dem Palazzo Grimaldi (Piazza delle Fontane), einen Kleeblattgrundriß haben die Cortilegrotten des Palazzo Spinola (Via nuova), des Palazzo Spinola (Maximiliano, Via Santa Catarina) und des Palazzo Giustiniani (Via nuova), wo die Grotte eine Seite des achteckigen Hofes einnimmt und ihre Öffnung noch einmal durch Pfeilerarkaden unterteilt ist, ganz ähnlich wie die Grotte des Palazzo Raggiò-Podestà, die allerdings erst aus dem 17. Jhdt. stammt, aber eine der wenigen noch erhaltenen ist. Tiefer in den Berg eingelassen, durch eine Säulenarkatur

gegen den Hof hin geschlossen und mit reicher Nischenarchitektur, Tuffsteindekor und Statuen die Grotte des Palazzo Balbi (Via Balbi). Noch komplizierter schließlich in der Grundrißgestaltung, die durch die Einfassung der Wasserbecken noch variiert wird, die Grotte des Palazzo Negroni.

Zur Beschreibung der Innendekoration und Ausstattung dieser Grotten, von der in den Plänen Gauthiers wenig angegeben ist ausser der immer gleich aussehenden schematischen Andeutung des Tuffsteins,¹³³⁾ sei hier die sehr ausführliche und anschauliche Schilderung Heinrich Schickhardts wiedergegeben, aus Aufzeichnungen, die dieser für seinen Herrn, den Herzog von Württemberg, auf dessen Italienreise 1599 machte.¹³⁴⁾

"In des Grimaldi Witib Hof zu Genua¹³⁵⁾ steht an einer Maur vornher
"anzusehen wie ein schen Portal, hat in der Mit ein halbe Rundung B
"136) und darneben 4 gehawner termas ¹³⁷⁾ C, an welchen die Bossen
"D mit allerlei Muscheln und wie kleine Kieselstain von Erden ge-
"brint, mit allerlei Farben verglasten Stainlen, so in Kit ver-
"setzt, verziert. Die Mittelthür B steht gar offen. Under den 2 an-
"dern E, so auch offen, stehn grose Krieg alss aussen mit gefarbtem
"Kiss und Muschlen geziert. Oben darauf ein kleiner Berg mit Musch-
"len Edex (Eidechsen) und Gewürm. Uff disem Bergle 5 oder 6 Schlan-
"gen mit erhabnen Kopfen. In den obern Feldern F send Trachen von
"Kis und Muschlen. Alles gibt starkh Wasser in die Hile und heraus.
"Uff dem Hauptgesems zwie Sater Bossen (Satyrn) darein jeder wie
"ein Sackhpfeiff ein Sackh, der auch Wasser in die Hehe gibt, in
"Hinden (Händen). Vor disem Portal hat es 3 zeilent Rorle uff dem
"Boden, so Wasser in die Hehe geben. Kompt man zu der Thür B hin-
"ein, ist der ganze Boden H von gebalitem und gefarbtem Marbel
"sauber mit Lapis laserus, Berlemuoter und Corallen versetzt. In
"der Mit bei I hats ein Bletle 3 Zol brait mit vil Lechr, so auch
"Wasser gibt.¹³⁸⁾ K ist geformiert wie ein Brunnen Cast mit Muschel
"und hangenten Zapffen 3 Fuss hoch, wirt vol Wasser, darin gend
"verborgen Dret, an welchen ein Schiffl wider mit einem Drat ge-
"macht, welches durch Gewicht hin und wider gezogen wirt, alss ob
"es swim und selber leff (liefte). Hinden and der Wand A ist ein
"Wilder Berg von gemachten Schrofen, Zapffen, Muscheln Schlangen,
"edel Bom, Vogel und zu oberst ein gros Ross von weisem Marbelstein
"mit 2 Fligel. Wan das Wasserwerkh angelassen würt, so lassen sich
"etlich kleine Pfeiffle heren, alss sungen die Vogel. Ich versteh

"aber, das durch ein Gewicht geschehe. Es liegen auch etlich Schlangen auff disem Berg, so Wasser geben. Vor disen Bergen hat es Thür gericht, vast dem aller vodersten gleich, allein das die Thermas von Marbelstein und zu dem Maul aus auch Wasser geben. In den 2 gefierten Feldern ober den N send auch Trachen von Kis und Muschlen, die Wasser geben. In der Vertieffung V hat es wider ein Casten vornen gleich einem Kruog mit Kis und Muschlen, auch hangenten Zapfen, in welchem ein Berg daruff ein groser wilder Man biss an Nabel Ales von Kis und Muschlen, welcher uff seinem Haupt ein Spehr mit beiden Henden helt. Neben disem Man an dem Berg steht ein Mülle sampt dem Wasserrad, under welchem uff einer Scheiben ein Esel mit einem Sackh sampt dem Eseltreiber und noch 2 andere Personen geheffet, die auch umgehend.-In der Vertieffung q hat es, wie vorgemelt, ein Casten under welchem 2 Trachen liegen, die Wasser geben. An der Wand R, so auch wild wie ein Berg, steht ein weis marbelsteinern Weibsbild ganz künstlich gemacht an Berg angeschmit, gibt aber kein Wasser. Neben diser ligt ein groser Trach mit uffgesperrtem Maul, gibt gegen dem Bild starkh Wasser, der ganze Trach von geferbtem Kis und Muschlen. Nebent gedachtem Bild steht ein Turn, darin hangt ein Gewicht; wan das ufgezogen würt, lauten etlich Pfeiffl, alss ob die Schlangen so auch darbeil, also piffent. In disem Casten under dem Bild schwimpt oder steht ein Sater Bossle, hat ein stachlichte Muschel im Maul. Wan man dasselbig ein Schuohs hoch algemach ufhebt und last wider von im selber nidergehn, so gibt das Wasser, welches darein geht, ein Wind, das auch pfeift."

Die Futtermauergrotten der Villen und Sommerpaläste in der Umgebung Genuas bringen weder in der Architektur noch in der Dekoration ein entscheidend neues Stilelement hinzu, ja manches bleibt hinter dem in der Villa Imperiale bereits Erreichten zurück; nur im Grundriß tritt eine Bereicherung und Komplizierung ein -ähnliches war ja auch bei den Cortilegrotten der Stadtpaläste zu beobachten- eine Vorliebe für runde Formen, Quervale, vor- und zurückschwingende Wandteile, kurz, schon beinahe hochbarocke Stilmittel, mit denen der Künstler hier, an relativ unwichtiger Stelle, bei einem kleinen Bau ohne eigentlichen Zweck einstweilen schon experimentierte, ehe er sie am Hauptbau verwendete.

Ein bedeutendes Beispiel hierfür ist die von Alessi 1560-62 ¹³⁹⁾ erbaute Villa Pallavicini (della Peschiere), ähnliche Grundrißfor-

men zeigen die Grotten der Villa d'Angelo bei Polcevera¹⁴⁰⁾ und die sehr aufwendige Grottenanlage der Villa Durazzo al Zerbino. Letztere, in eine Futtermauer eingelassen, ist noch zusätzlich vertieft worden, sodass man über Treppen hinabsteigt; in den Nischen der Grotte ist auf Statuen verzichtet worden, an ihrer Stelle befinden sich doppelschalige Brunnen, ganz glatt und ohne figürlichen Schmuck, was dem Ganzen trotz der Tuffsteindekoration einen sehr vornehmen, stillen Charakter verleiht.

Daß der Barock im weiteren Sinne des Wortes wirklich ein konstantes Stilelement der Grottenarchitektur ist, zeigt die Villa Doria in San Pier d'Arena und ihre Grottenanlage: Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstanden, unterscheidet sie sich in nichts von den 200 Jahren früher entstandenen Grottenbauten. Selbst die Groteskenmalerei an der Decke ist noch immer da. Einzig die flache Kuppel, die über die Futtermauer herausragt und die der Anlage den Charakter eines kleinen Rundtempels gibt, ist neu.

Von der Mitte des Cinquecento an entstehen auch in Rom immer prächtigere und kostspieligere Garten- und Villenanlagen, begünstigt noch durch den Bau der neuen Wasserleitungen, die Sixtus V. und Paul V. errichten liessen¹⁴¹⁾, und die erst die Anlagen von Gärten auch auf den Hügeln ermöglichten. In all diesen Gärten fehlten die Futtermauergrotten nie: in der Villa Medici, in Gregors XIII. Gartenanlagen auf dem Quirinal¹⁴²⁾, in der Villa Montalto, die sich der nachmalige Sixtus V. auf dem Esquilin erbaute und schließlich in der alles bekrönenden Schöpfung dieser Zeit, der Villa d'Este in Tivoli.¹⁴³⁾

1550 nahm Ippolito d'Este seinen Wohnsitz in Tivoli, ging aber dann häufig auf Reisen, sodass erst ab 1563, nachdem er endgültig in Tivoli und Rom blieb, die Bauarbeiten energischer vorangetrieben wurden. 1572, beim Tode des Bauherrn, war der Bau schon sehr weit fortgeschritten, jedoch wurde noch bis ins 17. Jahrhundert hinein weiter daran gearbeitet. Von dem Baumeister, Pirro Ligorio, wissen wir, daß er sich auch um die Anlage des Gartens, der Grottenanlagen und Wasserwerke bis in die kleinsten Einzelheiten kümmerte, außerdem wird noch Oliviero Olivieri als Wasserbauingenieur genannt.

Die Futtermauergrotten stellen sich hier noch einmal in ihrer gebräuchlichsten und wichtigsten Bestimmung dar: die Markierung der

Achse, die den Besucher immer wieder zum Hauptbau leitet und die dekorative Gliederung der Futtermauerwand; und das in einer Pracht, in einem blühenden Reichtum, in einer -durch die ausnehmend starke Steigung des Geländes bedingten- seltenen Geschlossenheit, wie wir es vorher noch nicht hatten beobachten können. Besonders kunstvoll die successive Steigerung in der Architektur der übereinandergestaffelten Grotteneingänge bis zu dem Portal des Balkonvorbaus der Villa hin. Jedoch verzichten die Futtermauergrotten der Villa d'Este völlig auf eine räumliche Akzentuierung, sie bleiben ganz im Dekorativen verhaftet, ein dienendes Glied in der Gesamtkomposition. Die räumlich erfaßbaren, für sich existierenden Grottenanlagen befinden sich an anderer Stelle, in den östlich und westlich, an den äussersten Enden der Querachsen gelegenen Bauwerken: die Fontana della Proserpina, das teatro mit der Fontana delle Civetta¹⁴⁴⁾ und die Brunnenanlage der Arethusa: Quadratische, rechteckige oder halbrunde Hofanlagen, eingefast von einer durch Statuennischen und Pilaster gegliederten Mauer, gepflastert und unter dem Paviment oft mit Vierzewässern versehen, und als Schauwand ein prächtiger, mit Statuen, Figurengruppen, Reliefs, komplizierten Wasserwerken und vor allem mit phantastischer und bizarrer Tuffsteindekoration ausgestatteter Grottenbrunnen. Die aufwendigste Anlage dieser Art in der Villa d'Este ist die Fontäne der Arethusa, der Beschützerin der Villa: eine halbrunde Brunnenanlage mit einer Nischenarchitektur und Statuen von Flußgöttern und Nymphen, hinterfangen von einem Wandelgang, in dem man sich im Kühlen, hinter der sprühenden Wasserwand des Brunnens ergehen konnte; der Vorplatz des Brunnens wiederum eingerahmt von einer niedrigen Ziermauer, deren südlicher Teil den Eingang zu einer, teilweise in die Futtermauer eingelassenen, Badegrottenanlage bildet. Diese Badegrotte¹⁴⁵⁾ besteht aus drei Räumen; im mittleren, der den Charakter eines Grottenraumes hat, befindet sich die Fontana di Bacco, in den beiden Seitenräumen marmorne Badebehälter. Eine ähnliche Anlage also wie in der Villa Imperiale, nur eben nicht an zentraler Stelle gelegen. Ebenso zufällig sind auch die Brunnen- oder Grottenräume in der Villa selbst angeordnet; trotzdem ist es für unsere Betrachtung von grosser Wichtigkeit, solche Räume nun auch ins Innere des Hauptbaues, wenn auch an unbedeutender Stelle, verlegt zu sehen: in einem Wohnzimmer die Fontäne der Venus¹⁴⁶⁾ und ein korridorähnlicher Grottenraum, der die Verbindung mit dem Belvedere darstellt, dessen Rückwand der natürliche Fels des Ber-

ges bildet und der mit Wasserwerken, Statuennischen, Karyatidengruppen, Rustikamosaik, Muscheln, Korallen und Tuffstein ausgestattet war.

Von der Mitte des Cinquecento ab verlieren die Futtermauergrotten in ihrer ursprünglichen Form (als mehr oder weniger räumlich erfassbare Brunnennischen mit Grottendekor) immer mehr an Bedeutung; das Interesse wendet sich -wie es bereits bei der Betrachtung der Villa d'Este ersichtlich wurde- anderen, neuen Formen der Grottenarchitektur zu. Man behält die Futtermauergrotten zwar bei, bis ins 18. Jahrhundert hinein, da sie für die Gliederung der Terrassenmauern etc. die ideale Lösung darstellen, aber sie stagnieren, erstarren in ihren in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts geprägten architektonischen und dekorativen Formen, ja stellenweise zeigt sich geradezu eine rückläufige Entwicklung, indem man, da sich ja das Hauptinteresse anderen Grottenbauten zuwendet, die Futtermauergrotten weniger reich und qualitativ ausstattet als zu der Zeit, wo sie noch die einzigen Grottenanlagen waren.¹⁴⁷⁾

D a s C a s i n o

Vielleicht das Reizvollste, was Italien auf dem Gebiet der gartenverbundenen Architektur geschaffen hat, sind die kleinen Casinobauten, die auch entstehen, wenn die Villa selbst eigentlich ein mächtiger Palazzo mit manchmal festungsartigem Charakter ist, wie z.B. die Casini des Palazzo del Tè und von Caprarola; oder aber, wo ein geistlicher oder weltlicher Souverän sich zu seinen Villen und Palästen noch eine Anlage wünschte, die, nur für einen Aufenthalt von Stunden berechnet, einen besonders abgeschlossenen und intimen Charakter haben sollte, wie das Casino Pius IV., die Villa di Papa Giulio und die Anlagen der Orti Farnesiani auf dem Palatin.

Frei von allem Skurrilen und Bizarren, unabhängig von praktischen Zweckbestimmungen, klein und in sich geschlossen, harmonisch durchgegliedert und kostbar ausgestattet, licht und voller Ebenmaß, von vornehmer Anmut, intim und höchst persönlich, verschmelzen sich in diesen Anlagen Haus und Garten auf das Innigste und Glücklichste und sicher nicht zufällig verbinden sich mit diesen Bauten die Namen der berühmtesten Architekten, Bildhauer und Maler.

Das erste Bauwerk dieser Art schuf ein Meister, den wir auch schon früher als wegweisend auf dem Gebiet der Gartenarchitektur und ihr verwandter Kunstzweige erkannten: Giulio Romano. Er erbaute ab 1526 - 34 für Federigo Gonzaga den Palazzo del Tè in Mantua¹⁴⁸⁾ und errichtete in der Nord-Ost-Ecke der Anlage zu Seiten der Säulen-Exedra, die den rückwärtigen Abschluß des Gartens bildet, das Casino della Grotta, eine abgeschlossene, intime Anlage -der Zugang wird geschickt cachiert-, bestehend aus einem kleinen Hof, der Loggia und einer Saletta an der Ostseite und der Grotte an der Westseite.

Die Hofwände sind bis etwa zur Hälfte ihrer Höhe ganz glatt belassen; darüber setzt ein hoher Fries an, nun im Gegensatz zur leer belassenen Fläche der unteren Hälfte reich mit Stuckdekorationen und Fresken geschmückt und durch lünettenartige Bogenfelder, zwischen denen Satyrhermen sitzen, architektonisch gegliedert. In den Lünetten sind, abwechselnd in Stuckreliefs und (heute verschwundenen) Fresken, Szenen aus den Fabeln Ovids dargestellt. Sehr verspielt und grazil und trotz des bukolisch-derben Klanges, den die Satyrhermen hinzufügen, doch zart wie die Dekoration des

Hofes, so ist auch die Ausstattung der Sala und Loggetta an der Ostseite, deren Wände Giulio Romano und Primaticcio mit besonders zierlichen und duftig-locker komponierten Grotesken schmückten, unterbrochen durch figürliche Darstellungen -Allegorien, historische Szenen- in den ausgesparten Wandfeldern und der Decke.

Und nun greift Romano zu einem manieristischen Kunstmittel kat exochen: auf den Hof, der ebenso wie die beiden Räume des Casino in Architektur und Dekoration der klassischen Renaissance noch sehr viel näher ist als der Palazzo selbst, öffnet sich das Portal der Grotte, dessen Rahmen breit und unregelmässig mit kaum bearbeitetem Tuffstein belegt, ja überwuchert ist: Der Tuffstein scheint aus dem rahmenlosen Portal wie schwerflüssige und noch nicht erkaltete Lava hervorzusquellen. Man begreift, daß die Zurückhaltung, das scheinbar "klassische" Verhalten von Hof und Casino wiederum nur ein manieristischer Kunstgriff war, um so die Spannweite zwischen den Extremen noch zu vergrößern, damit ihre Gegenüberstellung noch mehr in Erstaunen setze.

Das Innere des oktogonalen Grottenraumes, hinter dem sich noch ein kleinerer zweiter, nur mit Tuffstein belegter, fast höhlenartiger Charakter befindet, ist gegliedert durch Pilastervorlagen, mit Rustikamosaik und Muscheln belegt, und Nischen mit Brunnenbecken und Wasserspielen, in denen ursprünglich Bronzestatuen standen. Breite unregelmässige Tuffsteingurte tragen das Gewölbe. In den Feldern dazwischen sind in Rustikamosaik Blindfenster dargestellt, durch die man in eine illusionistisch gemalte Landschaft, in den Himmel mit Vögeln zu blicken scheint.¹⁴⁹⁾

"Die letzte Villa der Renaissance" nennt Burckhardt¹⁵⁰⁾ die Villa di Papa Giulio und bemerkt weiter, daß sie "an Reiz und Anmut" der Farnesina, "an Würde" der Villa Madama gleichkomme, und ihren Bauherrn, Julius III., diesen heiteren und lebensfrohen Papst bezeichnet man gern als den letzten Renaissancepapst; Formulierungen, die den Geist, der in diesem Bauwerk herrscht, treffend charakterisieren. Denn obgleich es zwischen den Stilepochen steht -entstanden ab 1551 könnte man es mit dem gleichen Recht noch für die Renaissance, den Manierismus oder gar schon für den Barock in Anspruch nehmen-, obgleich vier Künstler an diesem Bau beteiligt waren -Vasari¹⁵¹⁾ nimmt den Entwurf für sich in Anspruch, nennt als Berater Michelangelo und als Baumeister schließlich

Vignola und Ammanati-, ist es doch so ausgewogen, durchgegliedert und maßvoll, wie es das ideale Renaissancebauwerk sein sollte.

Vor allem gilt dies für die halbrunde Hofanlage mit den beiden Loggien und dem Ninfeo, die wir hier zu betrachten haben und die, gegen die Villa wie gegen den kleinen Giardino secreto hin durch eine hohe Mauer abgeschlossen, durchaus als selbständiges Bauwerk anzusprechen ist. Diese Anlage der Villa di Papa Giulio bezieht den Freiraum nun wirklich in die Gesamtplanung mit ein und arbeitet bewußt mit den dieser Raumform immanenten Kompositionsprinzipien. Der Raum läßt sich von oben nach unten in drei Zonen einteilen: die Loggienetage, den Hof und schließlich das Brunnen- und Grottenhalbrund, das im Folgenden kurz als "Ninfeo"¹⁵²⁾ bezeichnet werden soll.

Die Loggienetage, durch die Sockelzone ihrer Pilastergliederung und den anstossenden Architrav der Pilasterordnung der Hofzone doppelt und markant abgegrenzt, scheint ganz offen und dem Licht zugewendet. Hell und klar, nur architektonisch gegliedert, ohne figürliche Dekoration, mit der dreibogigen Öffnung der Eingangsloggia und dem Palladiomotiv der rückwärtigen Loggia ist sie dem Aussen zugewendet und wirkt wie frei schwebend. Im Halbrund geschwungene Treppen leiten von der Loggienetage in die zweite Zone über: das ausgewogene Halbrund des Hofes. Der Blick, der nach oben ins Freie gleiten will, bleibt an den Balustraden der Loggien und der Sockelzone haften und wandert mit den Treppen wieder zurück. Das Licht wirkt gedämpfter, der Raum begrenzter und geschlossener; die Architekturgliederung ist reicher und üppiger: Figurennischen treten zwischen die Pilaster. Die mittlere Zone bildend, ruht dieser Raumteil in sich; ein Eindruck, der durch die beiden größten Skulpturen dieser Zone, die auf Sarkophagen lagernden Flußgötter noch verstärkt wird. Schließlich das Ninfeo, der tiefste Grund: das Halbrund noch einmal eingezogen und an der bisher gerade verlaufenden hinteren Wand zu einer kleinen Exedra ausgebogen; schwere gedrückte Proportionen, breite niedrige Pilaster, dazwischen die Nischen, nun mit Tuffstein verkleidet, in denen das Wasser entspringt und in den schmalen Kanal fließt, der die Linie des Ninfeo-Halbrundes noch einmal wiederholt. Das Elementare, das Ungegliederte, Wasser, der Tuffstein und das um die Grottennischen wuchernde Grün kommen wieder zu Wort. Das Licht durchdringt nicht

mehr alle Partien, vieles bleibt im Schatten, in kühler Dunkelheit, die Konturen verwischen sich. Die Zugänge liegen verdeckt, sodaß das Geheimnisvolle gewahrt bleibt. Die Karyatiden, denen an den Pilastern Hermenvorlagen entsprechen, wachsen pflanzenhaft aus dem Boden und tragen die Last des Hofes; das Zwitterwesen, das sich sowohl in ihrem ästhetischen wie in ihrem symbolischen Charakter offenbart, entspricht dieser letzten und tiefsten Zone.

Das Schwebende, das Ruhende und das Lastende ist hier in diesen drei Zonen versinnbildlicht. Oben klare, helle, architekturverbundene lineare Formen (man beachte die nach unten zunehmende Breite der Pilaster), unten dunkle, schwere, verschwimmende malerische Formen. In dieses System ist der Freiraum, der von der ersten bis zur dritten Zone immer mehr eingeengt und begrenzt wird, und das Licht, das wie eine Wanddekoration von hellen und kühlen zu immer dunkleren und wärmeren Farbfeldern wechselt, mit einbezogen. Das ist das Einmalige und Großartige dieser Anlage: Durch bewußtes Verschmelzen gebauter Architektur, Freiraum und Licht erscheint dieser Raum nicht nur künstlerisch sondern elementar gegliedert; unter mehreren möglichen Ideallösungen mit dem Ziel, einen Raum der Natur zu verbinden, diejenige höchster Erlesenheit.

Wie in der Villa di Papa Giulio der ninfeo-Hof den eigentlichen Kern der Anlage bildet, so ist auch die erste Nachricht, die wir von dem Bau des Casinos Pius IV. der Villa Pia (wie sie oft kurz genannt wird) haben, die Erwähnung eines Brunnenbaues 1558. "Das Wichtigste bei einem solchen Bau; das wahrhaft Kühlung schaffende Element" nennt Friedlaender¹⁵³⁾ das Wasser.

Dieses Casino -"der schönste Nachmittagsaufenthalt, den die neuere Baukunst geschaffen hat"-¹⁵⁴⁾, unmittelbar dem Belvederehof benachbart, hatte bereits der strenge und eifernde Paul IV. geplant, jedoch fällt der Hauptteil der Arbeit erst unter das Pontifikat des lebensfroheren und kunstfreudigen Pius IV., der mit der Ausführung Pirro Ligorio, den mit der glutvollen, lebhaften Phantasie des Neapolitaners begabten Erbauer der Villa d'Este beauftragte. Offen, hell und licht, zierlich, ja grazil, voller Freude am Dekorativen hat diese Anlage geradezu etwas Rokokohaftes, dem gleichen Geist entsprungen wie das französische Maison de Plaisance des 18. Jahrhunderts oder etwa die Amalienburg in Nymphenburg.

Die hauptsächlichen Baukörper dieser Anlage sind ganz ähnlich angeordnet wie in der Villa di Papa Giulio: eine offene Loggienhalle, ein queroblanger Hof und schließlich das eigentliche Casino, doch baut sich das Ganze stufenförmig auf, sodass die Loggienhalle gegen den Hof hin einstöckig erscheint, während sie, betritt man die Anlage von unten her, sich in zwei Stockwerken aufbaut: in die als Grottenbrunnen mit dem davorliegenden Wasserbecken gestaltete Schauwand des Unterbaues und die offene luftig-helle tonnengewölbte Loggia des Oberbaues. Man könnte -ähnlich wie in der Villa di Papa Giulio- von einer mit den Mitteln der bildenden Kunst geschaffenen Einteilung in Sphären sprechen: unten die des Wassers, oben die der Luft.

Die Brunnenschauwand ist durch drei Figurennischen mit begleitenden Pilastern gegliedert; die mittlere, höhere rund, die beiden seitlichen gerade geschlossen. In der mittleren Nische befand sich -auf ungeordnete Felsblöcke gestellt, aus denen sich in drei Strahlen das Wasser in die Peschiera ergoss- eine sitzende Kybele mit der Mauerkrone¹⁵⁵⁾, die seitlichen Nischen enthielten ebenfalls antike sitzende Gewandfiguren. Das phantastische und skurrile Element fügten auch hier wieder die (heute entfernten) den Pilastern vorgelegten Satyrhermen, die die Balustrade der Loggia stützen, dieser Brunnenarchitektur hinzu.

Das Wasser der Peschiera umspült auch die Seiten des Loggienunterstocks, sodaß das ganze Bauwerk, von vorne und unten gesehen, wie im Wasser stehend erscheint. Diese Seitenfassaden waren mit Rustikamosaik geschmückt,¹⁵⁶⁾ das Schilfgewächse darstellte; es sollte offenbar der Eindruck erzielt werden, daß dieses Schilf aus dem Wasser hervorzugs. Dazwischen befanden sich Kartuschen mit kleinen Flußgöttern. Entlang dieser Seitenfassade und der Seitenwand der Peschiera gelangte man zu den beiden sich gegenüberliegenden Toreingängen, die in den Ovalhof führten.¹⁵⁷⁾

Diese Toreingänge, kleine einschiffige, tonnenüberwölbte Vestibüle mit je drei Nischen an den Wänden, sind reich mit Rustikamosaik verziert, in dessen rein ornamentale Dekorationsmotive sich noch Pflanzen- und Tierdarstellungen im Groteskenstil mischen, ein Hinweis auf den ländlich-bukolischen Charakter der Anlage. Durch diese Torbogen betritt man das federnd gespannte Oval des Hofes, den eigentlichen Mittelpunkt dieser Anlage. Dieser gepflasterte Hof, umgeben von einer niedrigen kassettierten Mauer mit einer davorliegenden, das ganze Oval umlaufenden Sitzbank, in dessen Mitte ein puttengezierter Brunnen plätschert und der ursprünglich reich mit antiken Statuen geschmückt war,¹⁵⁸⁾ ist auch hier das wirkliche Zentrum dieses Baukomplexes, kein Festsaal, sondern ein erlesener Raum ganz intimen Charakters, bestimmt "für eine geistvolle Plauderei in der Abendkühle, in Stunden angeregter Muße."¹⁵⁹⁾ Das Vestibül des Casinos, der Loggia genau gegenübergelegen, entspricht dieser auch in der Grösse, im Grundriß und in der Anlage der nischengegliederten Apsiden an den Schmalseiten. Jedoch ist hier die Dekoration reicher, farbiger und kräftiger. Bis auf das Tonnengewölbe der Decke, die die Wand gliedernden Pilaster und die Türgewände ist der ganze Raum mit Rustikamosaik belegt, das nicht nur aus Steinen, sondern häufig auch aus Muscheln gebildet ist. An der Rückwand des Raumes befindet sich eine, durch einen dicken Wulst von Rustikamosaik hervorgehobene Blendnische, in die -aus dem gleichen Mosaik gebildet- das Relief einer vielbrüstigen Artemis von Ephesos eingelassen ist.

Das Charakteristikum der Villa Pia ist das Vorherrschen des dekorativen Elementes,¹⁶⁰⁾ das sich neben der Rustikainkrustierung des Innern vor allem in den zahlreichen Fassadenreliefs des Casinos und der Loggienhalle ausdrückt, eine "Fassadenverzierung als scheinbarer Ausdruck ländlicher Zwanglosigkeit, die hier in ihr bestes Recht tritt"¹⁶¹⁾; aber auch hier wieder ist die Durchdringung von

Freiraum und gebauter Architektur erstrebt worden durch die dominierende Lage des Ovalhofes, (der so umzirkelt, so räumlich begrenzt wirkt, als sei er von imaginären Wänden umgeben) im Zentrum der Anlage und durch die Korrespondenz dieses Hofes mit den anliegenden gedeckten Räumen, des Vestibüls und der Loggia, die sich ihrerseits durch Säulenstellungen gegen den Hof hin öffnen, sodass ein ständiges Ineinanderfließen von offenen und teilweise offenen Räumen entsteht.

Eine Anlage, bei der zwar die Futtermauergrotten wieder eine grössere Rolle übernehmen, die aber doch als Ganzes betrachtet den Charakter eines Casinos trägt, das heisst bestimmt ist nur für einen Aufenthalt von Stunden, ist die um 1555 im Auftrag des Kardinals Alessandro Farnese von Vignola geschaffene Villa Farnesiani auf dem Palatin,¹⁶²⁾ meist Orti Farnesiani genannt, ein Name, der dieses Bauwerk treffender kennzeichnet, denn die gesamte grosse und prächtige Anlage enthält keinen einzigen gedeckten Nutzraum, wollte man nicht das grosse Grottenzimmer in der Futtermauer als solches bezeichnen, ist vielmehr eine ausschliesslich mit architektonischen Mitteln geschaffene Gartenanlage.¹⁶³⁾ Eine Theater- und Schauarchitektur mit -allerdings sehr starker- räumlicher Akzentuierung. Wie eine Kulissenwand staffeln sich die Terrassenwände mit ihren Portalen, Grotteneingängen und Brunnennischen übereinander bis hinauf zu den beiden Volièren, die, um einen stärkeren perspektivischen Effekt zu erzielen, schräg gestellt sind. Zwischen diesen Terrassenwänden steigen die Treppen auf und ab, bald einfach, bald doppelläufig, gerade, ein- oder zweimal umgebrochen in ihrem Lauf, führen sie bis zur obersten Terrasse, am kunstvollsten in dem Gegeneinander der flachen Treppe, die zum Grottenzimmer führt, zwischen den beiden, zur nächsten Terrasse aufsteigenden steileren Rampentreppen. Das rechteckige Grottenzimmer öffnete sich mit drei Arkaden gegen das Freie hin und hatte -nach dem Plan von Percier und Fontaine- an den beiden Schmalseiten halbrunde Brunnennischen. Falda bezeichnet in seinem Stich die Grotte als "Stanzzone della Pioggia"; es scheint also eine der beliebten Regengrotten gewesen zu sein (eine ähnliche befand sich in Caprarola, vgl. o.p. 52), wo aus feinen Röhren an Wänden und Decke, im Tuffstein verborgen, das Wasser rieselte, die Besucher zu kühlen und zu erfrischen, manchmal wohl auch unangenehm zu überraschen. Das dominierende Element in der Gesamtkomposition der Orti Farnesiani bleiben jedoch die Treppen; sie modellieren die

Anlage plastisch durch, schaffen den Raum, fordern den Besucher auf, diese Schöpfung nicht nur als großartige Schauarchitektur zu betrachten, sondern zu begehen, denn nur so erschließt sich die Wirkung dieses Bauwerks, eine Wirkung, die auf dem Kontrast zwischen der scheinbar flachen, nur für das Auge bestimmten Kulissenarchitektur und den plastisch durchgeformten raumschaffenden Baukörpern der Treppen beruht.¹⁶⁴⁾

Treppen sind es auch, die Casino, Terrassen- und Grottenanlagen des Palazzino des Farneseschlusses von Caprarola¹⁶⁵⁾ zu einem einheitlichen Ganzen zusammenbinden. Dieses Bauwerk, wahrscheinlich in den letzten Jahren des 16. Jahrhunderts entstanden,¹⁶⁶⁾ am äussersten, westlichen Ende des Gartens gelegen, scheint, wie alle bisher betrachteten Casinobauten geschaffen zu sein zum privat intimen Rifugio für den engsten Freundeskreis des Hofes. Von einem quadratischen Parterrehof aus, in dessen Mitte ein Rundbrunnen plätschert, betritt man eine breite und flache Treppe, die in der Mitte durch eine "Wasserkette" (das Wasser fließt in einer Steineinfassung, deren Teile wie die Glieder einer Kette ineinandergreifen) geteilt ist, ein Motiv der Villa Lante, das später auch in der Villa Aldobrandini in Frascati erscheint. Zu Seiten des Treppenlaufes befinden sich zwei Grotten von quadratischem Grundriß, mit je zwei halbrunden Nischen, in die Brunnenbecken eingelassen sind. Die Grotteneingänge sind durch Rustikapilaster und -arkaden in schwerer grober Bosse markiert. Das Innere der Grotten war auf die übliche Weise mit Rustikamosaik dekoriert. Montaigne erzählt von einer Regengrotte, die er hier gesehen hat.¹⁶⁷⁾ Zwischen den Seitenwänden der Grotte aufsteigend, gelangt man zu einer querovalen Plattform, deren Rückseite durch ein halbrundes Wasserbecken eingenommen wird, bekrönt von zwei lagernen Flußgöttern, aus deren Vasen das Wasser in das Becken fließt. Die breite Treppe teilt sich auf dieser Plattform -vorbereitet wird diese Zweiteilung schon durch die Catena d'aqua- umkreist das Oval und führt, hinter den Flußgöttern entlang, zu der Terrasse, auf der sich das Casino erhebt, das, genau wie die Villa Pia, an seiner Vorderseite zwei-, an seiner Rückseite einstöckig ist. Drei hohe Arkaden öffnen sich im Unter- und Obergeschoss gegen das Freie hin; diese Loggien auch hier wieder der Brennpunkt der Gesamtanlage, die Stelle, wo der unbegrenzte Raum von dem gedeckten und umschlossenen Raum eingesogen und das Ganze harmonisch zusammengeschlossen wird.

Die ganze Anlage ist von dem quadratischen Parterrehof an bis zu dem das Casino umgebenden Zierparterre von einer Mauer umschlossen, die durch Pilaster gegliedert und von einer Attikazone bekrönt wird. Stellenweise, wo es das Gelände bedingt, wird die umlaufende Mauer niedriger, die Attika nimmt den Charakter einer Balustrade an, auf der Karyatidenhermen stehen und Flußpferde und Delphine lagern. Diese Mauer trennt die Palazzino-Anlage von dem übrigen Garten, betont die Abgeschlossenheit und Einheit des Bauwerkes.

Vergleicht man das Casino von Caprarola mit den vorher betrachteten Casino-Bauten, der ruhigen und ausgeglichenen Vornehmheit der Villa di Papa Giulio oder der zierlichen dekorationsfreudigen Helle der Villa Pia, so zeigt sich, daß wir mit dem Palazzino von Caprarola an der Schwelle des Barock angelangt sind. Noch ist kein grundlegend neues Element dazugekommen, doch wird der Einfluß des neuen Stiles im Detail schon spürbar. Die Architektur ist großflächiger gestaltet, gröber, aber auch wuchtiger (vgl. die Grotteneingänge), die einzelnen Architekturglieder wölben sich plastischer hervor, auf alles Kleinteilige ist verzichtet, die Rustika ist derber, mehr in der Bosse stehen gelassen. Die Licht- und Schatteneffekte sind kräftiger und doch gleichzeitig verschwimmender, weniger scharf abgegrenzt. Noch leichter, selbstverständlicher und unmittelbarer fügt sich dieses Bauwerk der gewachsenen Natur ein.

Die Casinobauten des Cinquecento entsprechen in ihrer Intimität, in ihrer Abwendung von der Repräsentation, in ihrer hohen künstlerischen Qualität und Erlesenheit wohl am ehesten dem französischen *Maison de Plaisance* des 18. Jahrhunderts. Aber die italienische Architektur schafft sich, das ist das entscheidende Charakteristikum, diese Räume im Freien, verarbeitet, ja berechnet eine so imaginäre Komponente, wie sie der Freiraum, die Natur, das Licht darstellt, so sicher, so bewußt wie jedes andere gebräuchliche Architektur- oder Dekorationsglied. In ihrer praktischen zweckbedingten Bestimmung nehmen diese Bauwerke eine Abwehrstellung gegen das Aussen ein und haben doch gleichzeitig in ihrer künstlerischen Formulierung das Aussen in sich eingesogen, ja sie verdanken ihre Individualität, ihre kunsthistorische Bedeutung dieser Einbeziehung des Aussen.

Entstanden in Rom, bewahrt sich diese Architektur bei aller Dekorationsfreude, bei aller Neigung zum Verspielten und Kleinteiligen, bei aller Liebenswürdigkeit doch stets die Monumentalität und die

"gravità", die der römischen Kunst eigen ist.

Das "Teatro" der Frascati-Villen.

Ähnlich wie der römische Palazzo auch noch im späten Barock sich gegen die Straße hin abschließt, noch immer unzugänglich wie eine Festung erscheint, und sich aller architektonische Reichtum, alle Dekorationsfreude erst im Innern, im Cortile, entfalten, so bewahrt sich auch die Villa des Seicento noch immer den blockhaften Charakter, wirkt mehr durch konzentrierte Masse, denn durch differenzierte architektonische Durchgliederung und Auflockerung.

Die neuen Stilmittel und -elemente, die gekurvten Linien, die Ovalgrundrisse, die konvex und konkav schwingenden Baukörper, die nicht mehr metrischen sondern rhythmischen Gliederungen, sie werden am frühesten, vollkommensten und vielfältigsten in der Gartenarchitektur gehandhabt. Denn -sagt M.L. Gothein¹⁶⁸⁾, "es ist nicht zuviel behauptet, daß in dieser Zeit die Gartenkunst nächst dem Kirchenbau die führende Kunst wird. Die Stadtpaläste Roms aus den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts imponieren durch ihre Grösse, sie werden aber auch mehr und mehr einförmig, im Ganzen wie in den Details. Welch eine unerschöpfliche Vielseitigkeit entfaltet dagegen unsere Kunst in den Gebäuden sowohl, wie in der Anlage der Gärten bis in das kleinste Detail ihres Schmuckes! Ja, die Skulptur des Barocks hat sich recht eigentlich mit und in der Gartenkunst entwickelt. Das virtuose Können und der Reichtum der Phantasie, die völlige Gelöstheit der Stellungen, des Ausdrucks, alles das, was in Innenräumen oft überladen und aufdringlich wirkt- im Freien und in Verbindung mit der Vegetation, die mehr und mehr als grüne Hintergrundmasse behandelt wird, ist diese Kunst des malerischen Effekts weder aufdringlich noch grell, sie braucht die Weiträumigkeit und die leuchtenden Farben des italienischen Himmels."

In voller Deutlichkeit zeigt sich das eben Gesagte bei den in kurzen Abständen etwa um die Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert in Frascati entstandenen Villenbauten. Die künstlerische Konzeption der Gartenarchitektur, die Einbeziehung der Natur und des Freiraumes in die Komposition, sie sind das vorherrschende Anliegen des Bauherrn wie des Architekten und seines Stabes von Brunnenbau-meistern, Bildhauern und Stukkatoren und dies gilt vor allem für die für Frascati typische, man möchte sagen obligatorische Anlage: das teatro.

Es gibt kein direktes und nachweisbares Vorbild für das Frascati-

sche teatro. Die frühesten -nur geplanten- Gartenanlagen auf rundem, beziehungsweise ovalem Grundriß sind die, vielleicht von Raffael selbst stammenden Entwürfe für die Südgärten der Villa Madama.¹⁶⁹ Das Säulenhallbrunn des Palazzo del Tè mit der umlaufenden Balustrade, dem vertieften Hof und der Peschiera, wie es Giulio Romano ursprünglich geplant hatte, ist dem Frascati-teatro schon ähnlicher, jedoch handelt es sich hier mehr um einen offenen, den Durchblick frei gebenden Säulenumgang, nicht um eine "Schauwand". Am nächsten steht dem Wassertheater von Frascati vielleicht die Brunnenschauwand der Villa Lante in Bagnaia,¹⁷⁰⁾ zu der die Terrassenfuttermauer unmittelbar hinter den beiden Villenpavillons ausgestaltet wurde: Ein rundes Brunnenbassin ist hier in der Mittelachse in die konkav eingezogene Futtermauer eingelassen, die Seitenrisalite sind durch zweistöckige Säulenreihen geschmückt. Das Wasser, vom oberen Garten hergeleitet, wird in diesem Brunnenbassin aufgefangen und fließt über die Stufen des Beckens wieder ab. Treppen führen zu Seiten des Brunnens zur nächst höheren Terrasse. Hingegen sind die Schauwände der Frascati-teatri nie mit begleitenden Rampentreppen versehen; die Aufgänge zu den höheren Terrassen werden hier aus der Mittelachse heraus weit an die Seite gerückt.

Entscheidend für die vollkommene, definitive künstlerische Konzeption des teatro ist aber nicht nur die Schönheit und Vollendung des architektonischen und dekorativen Details, die Grösse und der Reichtum der Anlage, sondern die Situation im Gesamtgrundriß, die Relation zwischen Villa und teatro, kurz die formal und ästhetisch fundierte Notwendigkeit eines solchen Bauwerkes gerade an dieser Stelle.

Diese Forderung erfüllt am vollkommensten die von Giacomo della Porta für den Kardinal Pietro Aldobrandini, den Nepoten Clemens VIII., ab 1598 erbaute Villa Aldobrandini und ihr teatro.¹⁷¹⁾ Die prachtvoll durchkomponierte Garten- und Terrassenanlage der Vorderseite mit ihrer durch Futtermauergrotten betonten Mittelachse und den seitlichen Grotten an den Wendepunkten der Auffahrtsrampen ist der Villa d'Este durchaus ebenbürtig an die Seite zu stellen.

Aber in der Villa d'Este bildet der eigentliche Villenkomplex noch den Endpunkt in der Gesamtanlage; in der Villa Aldobrandini jedoch den Mittelpunkt, und an seiner Rückseite wiederholen sich nicht

nur noch einmal diese Gartenbauten in ihrer ganzen Breite und Länge, sondern erfahren noch eine quantitative Steigerung und qualitative Intensivierung in ihrer Vielfalt und dem Reichtum der verwendeten künstlerischen Mittel. Die Villa kniet mit einem Stockwerk auf dem ansteigenden Gelände, sodass der Prunksaal des *Pian nobile* an der Rückseite ebenerdig gelegen ist. Von hier aus betritt man über eine flache, halbrunde Treppe einen ebenen Hof und steht nun der Fassade des teatro gegenüber. Dieser Bau, der gleichzeitig die Futtermauer für die erste Terrasse darüber bildet, besteht aus zwei geraden Seitenflügeln und einem halbkreisförmig eingezogenen Mittelteil, dessen Rundung bereits durch die dem Prunksaal vorgelagerte Loggiahalle und die halbrunde Treppenanlage, die gleichsam in die Einbuchtung des teatro eindringen, vorbereitet wird. Das Halbrund ist durch vorgelegte Pilaster und reliefgeschmückte Wandfelder in fünf Brunnennischen mit eingestellten Vollsäulen eingeteilt; die mittlere und die beiden äussersten rund, die dazwischen liegenden gerade geschlossen. In die beiden letzteren, die bis auf die Kalotte ganz mit Rustikamosaik ausgelegt sind, sind noch einmal je drei Nischen eingelassen, in denen Statuen stehen. Wilder und rustikaler die mittlere Nische, mit Tuffstein ausdekoriert, wo Atlas, aus dessen Weltkugel das Wasser stürzt, auf einem Berg von ungeordneten Felsblöcken steht und die beiden äusseren Nischen, ebenfalls mit Tuffstein ausgekleidet, in denen je ein Kentaur und ein Silen, auf dem Horn und der Schalmei blasend, lagern, alles, wie Evelyn berichtet,¹⁷⁷⁾ reich mit Vexierwässern und komplizierten Wasserscherzen ausgestattet. Nur diese drei mit Grottendekor geschmückten Nischen sind auch hier wieder statt der Wandpilaster von männlichen und weiblichen Statuenhermen begleitet. Die Attikazone wird von der Balustrade abgeschlossen, deren Lauf nur in der Mitte über der Atlasfigur unterbrochen ist, wo aus den Spitzen eines Sternes, des Aldobrandinischen Wappens, Wasser aufsprüht. Die geraden Seitenflügel öffnen sich in ihrer Mitte -entsprechend den Nischen des Halbrundes- je zu einem rechteckigen Atrium, von dem aus man in dem ersten Flügel -nach der Unterschrift in Falda's Stich- die Kapelle des Heiligen Sebastian, des Schutzheiligen der Aldobrandini¹⁷³⁾ betritt und in dem zweiten Flügel in das Zimmer des Apoll gelangt, nach dem Stich Falda's ein hoher Raum, dessen eine Seite fast ganz von der "fontana del Parnasso" eingenommen wird: Auf einem Felsengebirge thront Apoll, um-

geben von den neun Musen und Pegasus; wenn der Stich Falda nicht beschönigt, ein Brunnenwerk, das mit seinem Statuenreichtum und dem prächtigen phantasievollen Aufbau es mit den schönsten Brunnenanlagen seiner Zeit aufnehmen kann. Wandfelder und Decke sind mit illusionistischer Malerei bedeckt, die -besonders in der Wölbung- noch stark an den Grotteskenstil erinnert.

Über diesem teatro steigt nun die Wassertreppe auf, begleitet von Treppen und Rampen, auf der ersten Terrasse von zwei mit Rustikamosaik belegten Säulen flankiert, aus deren Spitze ein Wasserstrahl aufsteigt und in guirlandenförmigen Windungen wieder abfließt, auf der zweiten Terrasse aufgefangen von einer Fontana rustica mit zwei Bauerngestalten¹⁷⁴⁾ in den begleitenden Nischen. Beim letzten Brunnen schließlich ist auf jede architektonische Gliederung und figurliche Dekoration ganz verzichtet und nur noch die symmetrische Übereinanderstaffelung der Felsen und die kunstvollen Wasserfälle verraten die ordnende Hand des Menschen. "Vollendet ist hier der Gedanke zum Ausdruck gekommen, vom prächtig Geputzten zu immer einfacheren Formen der Brunnenfassung aufzusteigen."¹⁷⁵⁾

Von unten aufsteigend, von oben abfallend sammeln sich alle Kräfte in dem Freiraum, der von dem teatro und der Rückfront der Villa begrenzt wird. Ergänzt man das Halbrund des teatro zu einem vollständigen Kreis, so bildet der Mittelpunkt dieses Kreises gleichzeitig den Schnittpunkt der Quer- und Längsachsen der Gesamtanlage, die ihrerseits auf diesem Punkt genau die Hälfte ihrer Breiten-, beziehungsweise Längenausdehnung erreicht haben. Dieser Punkt ist etwa, nicht ganz genau, durch den sechseckigen Brunnen vor dem teatro markiert. Also findet auch diese, so symmetrisch und mit so großartigen Raumachsen und Steigerungseffekten komponierte Anlage ihren Brennpunkt in einem Freiraum, und betrachtet man die Schaufassade des teatro und die Rückfront der Villa (mit den beiden säulengetragenen Loggien, einmal mit geradem Gebälk und einmal in einem Palladiomotiv sich öffnend, und der offenen Halle des Erdgeschosses sehr viel reicher gegliedert als die Vorderfront), so wird es ohne weiteres klar werden, daß dieser "Raum" auch der architektonisch und dekorativ am prächtigsten und reichhaltigsten ausgestattete der Villa ist. Komplizierter, kunstvoller, berechneter und in weit größerem Maßstab ist es noch immer das gleiche Prinzip wie in der Villa Imperiale in Pesaro. Auch hier hatten wir ja die Schauwand der Grotte mit der Kulissenwand eines Theaters verglichen. Sicher mit

Recht weist Gothein¹⁷⁶⁾ darauf hin, daß man diese Anlagen kaum für wirkliche Theaterspiele verwandt hat.¹⁷⁷⁾ Dagegen spricht der Mangel an Zuschauerplätzen und die Gewohnheit, meist in der Mitte davor einen Brunnen anzulegen. Doch wird der Name trotzdem nicht ganz zufällig sein. Man hat wohl mit Recht die Verwandtschaft eines solchen Bauwerkes mit der Theaterarchitektur erkannt. Reich und üppig gegliedert, mit dem perspektivischen Effekt des dahinter herabstürzenden Wassers, nicht oder nur teilweise betretbar, täuscht diese Architektur wie eine Kulisse die räumliche Tiefe nur durch den plastischen und malerischen Dekor vor, einzig die Nischen durchlöchern die Wand, aber auch nur, um Statuen und Wasserstürze wirkungsvoll zu rahmen und schließlich sind diese Wände, ähnlich wie eine Kulisse, bestimmt, imaginäre Räume -die Bühne- zu umschliessen. Eine Vorliebe für scenische, bühnenhafte Wirkungen beherrscht zudem ganz allgemein diese Zeit, und das Frascatische teatro hinterfängt und umschließt jede menschliche Aktion ja wirklich, wie es besser keine Theaterkulisse vermöchte.

Die Ausgestaltung und Formulierung, die das teatro in der Villa Aldobrandini erfahren hat, wird nun maßgebend, ja kanonisch für alle folgenden teatri der Frascativillen; jedoch wird die Geschlossenheit, die Logik, die zwingende Perfektion der Aldobrandinischen Schöpfung nie mehr so vollendet erreicht.

Die in den Ausmassen größte unter den Villen Frascati ist die Villa Mondragone.¹⁷⁸⁾ Das teatro dieser Villa ist jedoch aus seiner zentralen Stelle gegenüber der Rückfront der Villa -wo hier ein gewaltiges Amphitheater in den Berg eingeschnitten ist- herausgerückt worden und als Abschluß und Point de vue eines Zierparterres an die nördliche Flanke der Anlage verlegt. Dieser, von einer Mauer umgebene Ziergarten schließt mit einer niedrigen Terrasse ab, zu der man über Rampentreppen hinaufsteigt. Die Futtermauer der Terrasse öffnet sich in der Mitte zu einer Statuennische und ist, wie die Wände der Rampentreppen mit Rustikamosaik und Sgraffitto dekoriert, das in ornamentaler Stilisierung Drachen darstellt.

Auf der Terrasse erhebt sich das teatro, ein durch sieben Rundnischen mit Statuen und Rustikapilaster gegliedertes Halbrund. Die mittlere Nische ist wiederum durch einen Wassersturz hervorgehoben. Die Kassettendekoration in der Wölbung der Nischen verjüngt sich nach hinten, sodass eine grössere räumliche Tiefe vorgetäuscht wird,

ein perspektivischer Kunstgriff, der wieder auf Theaterdekoration und Kulissenarchitektur hinweist. Gegenüber dem teatro bildet eine Loggia von fünf Arkaden mit eingestellten Vollsäulen den Abschluß dieses Ziergartens; also wieder ein begrenzter "Raum", umgeben an den Längsseiten von der vasengeschmückten Mauer, an den Schmalseiten von der Loggia und der Prachtfassade des teatro, der Schaulwand dieses "Raumes". Dieses Bauwerk in sich beschlossen und in dieser Beschlossenheit sicher und harmonisch durchkomponiert, existiert für sich, ohne Bezugnahme auf die Gesamtanlage, für deren künstlerische Vollendung es nicht unbedingt notwendig wäre.¹⁷⁹⁾

Der Kardinal Borghese erbaute in Frascati neben der Villa Mondragone noch eine zweite Villa für seine Schwester, die Villa Taverna-Borghese.¹⁸⁰⁾ Auch diese Villa hatte ein teatro, im Grundriß von Percier und Fontaine ist es noch an dem halbrunden Platz zu erkennen; hier wieder an kanonischer Stelle, der Rückfront der Villa gegenüber gelegen. Sehr glücklich ist auch eine nochmalige Beziehung zur Villa selbst, ein Zwischenglied zwischen dieser und dem teatro eingefügt mit dem Motiv des vertieften Hofes mit Grotten- und Treppenanlagen¹⁸¹⁾ zwischen den drei Flügeln der Villa, der mit seinem halbrunden Schluß das teatro-Rund vorbereitet.

Ebenfalls nicht in Beziehung zur Villa gesetzt, sondern seitlich im Park gelegen ist das teatro der Villa Ludovisi-Torlonia,¹⁸²⁾ eine fast wörtliche Kopie des teatro der Villa Aldobrandini. Über eine weiträumige Treppenanlage gelangt man zu dem Wassertheater, das hier nicht halbrund, sondern gerade ist. Nach dem Stich von Falda befanden sich in den Nischen, die wiederum durch Pilaster geteilt sind, alterierend Statuen mit Vasen auf den Schultern, aus denen Wasser floß und aus Tuffsteinblöcken gebildete Felsenberge, auf deren Spitze ein Wasserstrahl emporsprühte. In der Mitte ein grosses Brunnenwerk aus Tuffstein mit reichen Wasserspielen, gespeist von der darüber aufsteigenden, getreu der Villa Aldobrandini nachgebildeten Wassertreppe.

Im Ganzen weniger differenziert in den Einzelformen, nicht so qualitativvoll und sehr viel einfacher als in der Villa Aldobrandini wirkt das teatro der Villa Ludovisi-Torlonia vor allem durch das Fehlen der Attika-Balustradenzone gedrungener, -in dieser Gedrungtheit offenbart sich eine typische frühbarocke Stileigentümlich-

keit- doch mag der Anblick dieses Bauwerkes aus weiterer Entfernung noch immer wirkungsvoll und prächtig gewesen sein.

Selbst im 18. Jahrhundert hielt man noch immer an der in der Aldobrandini geprägten Form des Wassertheaters fest; das zeigt eine der spätesten Villen Frascatis, die Villa Lancelotti, deren teatro, 183) wahrscheinlich erst bei dem Umbau von Ferdinando Fuga 1764 entstanden, noch immer eine getreue Nachahmung des teatro der Villa Aldobrandini darstellt, dieser frühesten und qualitätvollsten unter diesen Bauwerken, einer wahrhaft schulbildenden architektonischen Schöpfung.

Die Grottenanlagen des Florentiner Manierismus

Villa di Castello - Pratolino - Giardino Boboli.

Der Manierismus¹⁸⁴⁾ ist nicht nur ein künstlerischer Stilbegriff; er ist eine kulturhistorische Erscheinung, und vieles von dem, was man für die geistige Haltung, die Lebensform und die Ideen dieses Zeitabschnitts als typisch und charakteristisch erkannt hat, mutet an wie eine Aufzählung von Eigenschaften, die der Grottenmode immanent sind, ja die geradezu die elementaren Voraussetzungen bilden für eine Blüte der Grottenarchitektur. Dagobert Frey¹⁸⁵⁾ hat einige dieser Elemente aufgewiesen: der Ästhetizismus der Zeit, der gesteigerte Individualismus, der zur Bildung esoterischer Kreise führt, die Hinneigung zum Bühnenhaften und zum Theater, die Vorliebe für das Paradoxon, die Freude an der Komik, aber auch am Gespenstischen und Makabren.

In Spanien -und Spanien herrschte ja auch politisch in grossen Teilen Italiens und der spanische Hof bestimmte die Weltmode- war es die Zeit des *estilo plateresco* mit seiner überladenen Bizarrie. "bizzarria" war das Schlagwort des in Italien von Giambattista Marino kreierten geschwellenen, gezierten Literaturstiles und sein Ziel: "la meraviglia/chi non sa far stupir vada alla striglia." Eine Neigung zur Absurdität, zum Eklektizismus zeigt sich auch in dem Sammeleifer der Zeit,¹⁸⁶⁾ der neben den erlesensten und wertvollsten Kunstwerken widerwärtige, grausige und völlig wertlose Dinge genau so begeistert aufhob.

Diese Beziehung zwischen dem Zeitgeist und der Grottenmode im allgemeinen, zeigt sich auch -noch stärker betont- im besonderen, vergleicht man die künstlerischen Ausdrucksformen des Manierismus mit den der Grottenarchitektur typischen, und "naturgegebenen" Stilelementen. Die Durchbrechung und Durchlöcherung der Raumgrenzen, des Hintergrundes, die "funktionelle Mehrdeutigkeit"¹⁸⁷⁾ der Architekturglieder, die Verselbständigung der Dekoration, die überladene Ornamentik, die Unbefangenheit, mit der man die Architekturteile ihrer funktionellen Bestimmung entkleidet und sie als reines Dekorationsglied -statisch und tektonisch völlig unmotiviert- verwendet, all das kommt der Grottenarchitektur entgegen. Alles, was man dem Manierismus -betrachtet man ihn negativ, stellt ihn in Gegensatz zu Renaissance- vorwirft: die Unnatur, das Nachlassen des Sinnes für den harmonischen Aufbau einer Komposition, die asymmetrische Grup-

pierung, der Verzicht auf das Ruhig-Maßvolle, all dies erweist sich für die Grottenmode als fruchtbar.

Die Skizze gewinnt an Bedeutung. Nicht mehr werden nur fertige Kunstwerke gesammelt, sondern Entwürfe, Vorzeichnungen und Bozzetti, und sie werden voll gewertet. Das "Nonfinito", das Andeutende, die Bosse werden ästhetisch geschätzt und als künstlerisches Stilmittel anerkannt.

Für die bisher betrachteten, mit Ausnahme des Palazzo del Tè, meist im römischen Kunstkreis entstandenen Grottenbauten, wurde auf die Stilbezeichnung Manierismus bewußt verzichtet, denn Rom neigte sich, vor allem in der Architektur, schnell dem Barock, mit dem der Manierismus noch eine Zeitlang parallel läuft, zu.

In der römischen Kunst negiert auch die Grottenarchitektur nie, selbst bei größter Dekorationsfreude und stärkster Hinneigung zum Rustikalen die Grundgesetze der Architektur, nie werden die Konturen, die Übergänge völlig verwischt, stets bleibt die tektonische Struktur durchsichtig.¹⁸⁸⁾

Florenz jedoch war dem Barock nie sonderlich zugeneigt; um so stärker und um so länger konnte hier der Manierismus sich entfalten; hier, wo Michelangelo, das Vorbild der manieristischen Künstler, die Bibliotheca Laurenziana geschaffen hatte, wo Vasari wirkte, Tribolo, Cellini und Giovanni da Bologna die Plastik Michelangelos umformten zu einer "nuova visione di trascoloranti morbidezza: di pittoricismo",¹⁸⁹⁾ hier entstanden nun auch die aufwendigsten und mit der phantastischsten, skurrilsten und bizarresten Dekoration überladenen Grottenbauten der italienischen Architektur,¹⁹⁰⁾ in der Villa di Castello, in Pratolino und in dem Giardino Boboli, deren Entstehung bezeichnenderweise nicht mehr verbunden ist mit den unbekannten Namen unbedeutender Brunnenbaumeister, sondern mit den Grossen des Florentiner Manierismus, mit Giovanni da Bologna, Tribolo und Buontalenti und Ammanati, denen sich Vasari jedenfalls in der Theorie zugesellt, der in seiner Einleitung zu den Viten eine sehr detaillierte Beschreibung davon gibt, wie man Grotten, fontane rustiche etc. anlegen soll.¹⁹¹⁾

1540, kaum dass die politische Stellung der Mediceer durch den Regierungsantritt Cosimos I. als Herzog wieder befestigt war, beauftragte dieser Tribolo, die Villa di Castello um- und auszubauen und den Terrassengarten anzulegen.¹⁹²⁾ Am äussersten Ende dieses Terrassengartens, die Hauptachse abschliessend, ist in die den Berg abstützende Futtermauer die Grotte eingelassen,¹⁹³⁾ höchstwahrscheinlich wie die ganze Gartenanlage und ihr überreicher Skulpturenschmuck ein Werk Tribolos.¹⁹⁴⁾

Die Grotte ist über annähernd quadratischem Grundriß mit drei flachen, gerade geschlossenen Nischen an den Seiten und der Rückwand errichtet. Schon in dieser einfachen Grundrißbildung zeigt sich das Primat der Plastik und Dekorationskunst gegenüber der Architektur. Der ganze Raum -bis auf das Kreuzgewölbe der Decke-, Wände, Nischen und die Wölbungen der Nischen, ist gleichmässig mit Tuffstein ausgekleidet, der aber so dünn auf die Wand aufgelegt ist, daß der Charakter der Fläche noch gewahrt bleibt und die architektonische Struktur noch spürbar ist. Einzelne, dazwischen erkennbare Architekturspolien, sind so in der Bosse stehen gelassen, daß sie sich von dem Tuffstein kaum unterscheiden. Die Bronzevögel Giovanni da Bolognas sitzen, scheinbar zufällig verteilt, in dem Tuffsteinbelag der Wände.

In den drei Nischen stehen auf etwa halbrunden flachen Steinpodesten ovale Wannen, die Brunnenbecken, aus Stein, an ihrer Vorderseite besetzt mit einem ~~Aj~~our gearbeiteten Relief, das unregelmässig zusammengehäufte Muscheln, Schnecken und Korallenzweige darstellt. Hinter diesen Brunnenbecken, die ganze Nische ausfüllend, sind übereinandergestaffelt Gruppen von Tierplastiken in den Tuffstein, der an dieser Stelle reichhaltiger verwendet, unbehauener gelassen und voller ist, eingelassen, sodass es scheint, als kämen sie aus diesem Tuffstein heraus, ja einzelne Skulpturen sind bis zur Hälfte ihres Körpers in den Tuff eingebettet. Neben Pferden, Kühen, Schafen, Ziegen, Hirschen und Rehen erkennt man auch eine Giraffe, ein Kamel, einen Löwen, einen Affen und ein Einhorn, mit ihrem exotischen, fremdartigen Charakter die Phantastik dieser Tiergruppen betonend.

Auch hier sorgten komplizierte hydraulische Anlagen dafür, daß den Tieren aus Ohren, Nase und Schnabel Wasser sprühte.¹⁹⁵⁾ Die Tiere waren aus buntem Stein ausgehauen, der die jeweilige Farbe ihres Felles nachahmte und, um den lebendigen, naturalistischen Ein-

druck noch zu verstärken, hatte man echte Geweihe verwendet. Die Gewölbedekoration aus Rustikamosaik und Muscheln unterteilt die Decke in Kreise, Rauten und Dreiecke; im Gegensatz zum Naturalismus der Tiergruppen eine rein abstrakte Ornamentform. Kris¹⁹⁶⁾ erkennt in der Ausschmückung der Grotte der Villa di Castello die erhöhte Bedeutung naturalistischen Empfindens seit der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts. Doch ist der Naturalismus, wie er sich in den Tiergruppen der Grotte offenbart, keine reine Naturkopie, sondern eine mit den Mitteln der bildenden Kunst "realisierte", gebändigte und verarbeitete Natur. Diese "Neuordnung" der Natur durch die Hand des Künstlers ist allerdings in der Villa di Castello mit äusserster Dezenz, mit grösstem Einfühlungsvermögen erfolgt; es gibt in dieser Grotte keine zwittrigen Formen, es ist entweder Natur (die Tiergruppen, der Tuffstein, der nicht, wie sonst häufig üblich, in architektonische Glieder wie Pilaster, Kapitelle etc. gepreßt ist) oder Kunst (die Gewölbedekoration). Das dominierende Element in der Komposition der Grotte der Villa di Castello ist nicht die Architektur mit dem einfachen Grundriß und den glatten ungegliederten Wänden mit der etwas einförmigen Tuffsteinverkleidung; auch nicht die Deckendekoration mit ihrer ein wenig einfallslosen Ornamentik, sondern es ist die Plastik.¹⁹⁷⁾ Der künstlerische Charakter dieses Raumes wird bestimmt durch die Gruppen von Tierplastiken, die -so malerisch und wirkungsvoll sie als Gruppen zusammengeordnet sind- doch im einzelnen sehr rein und anmutig, noch der Renaissance verbunden und noch nicht den Übertreibungen des Manierismus verfallen, erscheinen.

"Prachtgärten wurden eine medicische Leidenschaft"¹⁹⁸⁾ und wirklich, noch ehe die Villa di Castello vollendet war, 1569 ließ Francesco I., der Sohn Cosimos I., von Buontalenti die Villa von Pratolino erbauen, ein Geschenk für seine spätere Gemahlin Bianca Cappello.¹⁹⁹⁾ Die Villa -eine Vorstellung von ihrem Aussehen vermittelt uns die Vedoute von Justus Utens im Museo Topografico in Florenz- erhebt sich über einem, den ganzen Bau umlaufenden Altan, der sich, entsprechend den vorspringenden Risaliten der Villa, mehrere Male abtreppt.

Unter diesem Altan befindet sich die aus 6 Räumen bestehende Grottenanlage.²⁰⁰⁾ Diese Grotten, "dergleichen in Italien kaum gesehen werden",²⁰¹⁾ überbieten alles bisher Dagewesene an Grösse,

Prunk und Phantasie der Ausstattung, an der Überfülle des verwendeten Materials, an Wasserkünsten, -spielen und hydraulischen Anlagen, deren komplizierte mechanische Erfindungen selbst heute noch Bewunderung erregen müßten.

Von verwendetem Material zählt Schickhardt neben Tuffstein und farbigem Marmor, Rustikamosaik, Glasfluß, Muscheln (mit denen Fußböden, Wände, Decken und Statuen, ja selbst die Badewanne belegt wurden), Perlmutter und Korallen, für die Statuen Marmor und "Mess", also wahrscheinlich Bronze auf.

Der Reichtum an grossen und kleinen Statuen, Tierplastiken etc. muß -nach der Beschreibung Schickhardts- noch weit grösser gewesen sein, als die Statuenfülle des Gartens der Villa di Castello oder der Giardini Boboli.

Man betritt die Anlage (vgl. Fig. 76 bei Schickhardt p.190 mit der ausführlichen Beschreibung im Anhang) durch eine dreiarkadige Öffnung zwischen dem Halbrund der Treppen, die zur Villa führen, gelegen, und gelangt, nachdem man einen Vorraum durchschritten hat, an zwei Säulen von Verde antico vorbei in den größten rechteckigen Grottenraum. Diese "Grotta del diluvio" (sie konnte völlig unter Wasser gesetzt werden) war ganz mit Tuffstein ausgekleidet; dazwischen saßen Muscheln, Schneckenhäuser und Korallen, außerdem aus Bronze, Stein und Muscheln gebildete menschliche Köpfe, Eidechsen, Frösche und Schlangen, "das alles uff das wildest so immer möglich aussieht." Der Fußboden war in farbigem Mosaik eingelegt. Kleine Statuen, für Wasserspiele eingerichtet, standen in den Nischen. Das Wasser, das durch die im Fußboden verborgenen Röhren aufsprühte, spritzte bis zur Decke, "das niemand darin weder Unden noch Oben trucken bleiben mag"; um den Abfluß zu ermöglichen, war der Fußboden gegen die Mitte zu erhöht und mit Abflußbrinnen versehen worden.

Durch ein Tuffsteinportal gelangte man über einige Stufen in die dahinter liegende halbrunde "Grotta della Galatea", genannt nach der runden Brunnenanlage in der Nische der Rückwand, wo, setzte man das Wasserwerk in Bewegung, Galathea zusammen mit zwei Meerjungfrauen, auf Delphinen reitend, erschien. Der Fußboden wiederum mit Mosaik ausgelegt, an den Wänden liefen Steinbänke entlang. Die Wände sowie das Brunnenbecken waren mit Tuffstein, Muscheln und Korallen verkleidet. Das Gewölbe aber war -über dem Gesims- mit reinem Perlmutter belegt, friesartig alterierend mit

einem roten Material - oder auch nur einer roten Bemalung (das ist aus dem Text bei Schickhardt nicht ganz klar ersichtlich). Man kann sich vorstellen, daß der opalisierende Glanz des Perlmutter, die roten Friesbänder, der farbige Mosaikfußboden, das Grauschwarz des Tuffsteins mit den dazwischen aufleuchtenden Muscheln und Korallen eine Farbenkomposition von freundlicher Anmut gebildet haben müssen.

Ähnlich kostbar muß auch die Ausstattung des quadratischen Raumes rechts neben der Grotta del Diluvio, der "Grotta della Stufa", des Baderaumes, gewesen sein, wo -auf die Tuffsteindekoration ganz verzichtend- die Wände in Marmor und farbigem Stein eingelegt waren, der Fußboden aus weißem Glasfluß bestand und das Gewölbe mit Groteskenmalerei bedeckt war. Ein Tisch in der Mitte, eine Einlegearbeit aus farbigen Steinen, und die in eine Nische eingelassene Badewanne, die mit Muscheln besetzt war, bildeten die Ausstattung dieses Raumes, der -waren die Intarsienarbeiten und die Groteskenmalerei einigermaßen qualitativ- sicher den Eindruck heiterer und geistvoller Erlesenheit erweckt haben muß.

Um so wilder und bizarrer muß die an der linken Seite der Grotta del Diluvio gelegene "Grotta della Spugna" gewesen sein, deren Zierde und Mittelpunkt ein rundes Brunnenwerk war, das aus weißem "Meerschroffen" (also wohl einem besonders hellen Felsgestein) gebildet war, der Fuß von Tuffstein, belegt mit Perlmutter, Muscheln, Korallenzweigen und "seltzamen Gewächsen", außerdem mit Tierplastiken besetzt, die Wasser sprühten. Das Bodenmosaik war nur aus Muscheln gebildet (über Wände und Deckendekoration berichtet Schickhardt nichts), sodass man sich wohl in die Wohnung einer Meeresherrschaft versetzt glauben mochte.

Die "Grotta della Samaritana", hinter der Grotta della Spugna gelegen, scheint als Sommerspeisesaal gedacht gewesen zu sein. In der Mitte stand ein achteckiger Marmortisch mit eingelassenen Vertiefungen, in die Wasser zum Kühlen der Gläser und Flaschen einfließen konnte. Eine lebensgroße männliche Statue aus Marmor gab das "Handwasser" zum Reinigen der Hände vor der Mahlzeit und eine Aufzugsvorrichtung beförderte das Essen von der Küche in die Grotte. Für die Unterhaltung der Gäste sorgten die in diesem Raum am zahlreichsten angebrachten Wasserspiele, kleine Bronzefiguren in den mit Tuffstein und Muscheln besetzten Brunnenwerken, die Samariterin, ein die Flöte blasender Schäfer, Schmiede, eine Jagdscene mit Jägern und Tieren, mit Vögeln in ihren natürlichen Farben, die

alle durch das Wasser bewegt und z.B. die Vögel auch zum Singen gebracht werden konnten.

Vor der Grottenanlage befand sich ein ebener Platz, der "prato delle grotte", von dem aus man über doppelläufige Rampentreppen in den Garten der Villa gelangte. Zwischen diesen Rampentreppen befand sich die "Grotta della Fama", ein gewölbter Raum, die Wände und die Decke mit Tuffstein dekoriert, in dessen Mittelbrunnen sich eine sitzende Figur des Flußgottes Mugnone befand.²⁰²⁾ An den beiden Schmalseiten der Grotte Wasserwerke mit den beweglichen Statuen der Fama und Pans, der auf der Syrinx bläst. Auch im Garten von Pratolino befanden sich noch Grottenanlagen, so die "Grotta cupidinis", die vor allem für die häufig ziemlich derben Wasserscherze eingerichtet war, denn "da hat es Bänck, wer darauff nider sitzt, der darff nicht nach Wasser fragen, er wirdt sein bald genug bekommen." Eine glückliche Lösung hatte man für die für diese Zeit unentbehrliche Wasserorgel gefunden. Sie befand sich in einem künstlichen Felsengebirge aus Tuffstein, auf dessen Spitze "ist ein weiss springendt Pferd mit zweyen Flügeln" also Pegasus, darunter sitzt Apoll mit den neun Musen, sodass es -wenn die Orgel angelassen ist- den Anschein hatte, als ob diese musizierten.

Schließlich die 32 m hohe Kolossalstatue des Apennin (in dessen Kopf sich ebenfalls noch ein kleiner Grottenraum mit Wasserspielen befand), das Einzige, was von der ursprünglichen Anlage erhalten blieb; aus dem natürlichen Fels gehauen schließt er das Prato vor der Nordseite der Villa ab, während am Beginn des südlichen Prato della Grotta Mugnone in der Grotte sitzt. Auf der einen Seite der Gott des Berges, eine ins Monumentale gesteigerte Variation des Mugnone, dem er stilistisch, in der Bearbeitungsweise, der Stellung und Physiognomie sehr ähnlich ist; auf der anderen Seite der Gott des Flusses. Die Geste, mit der der Mugnone über sein rechtes untergeschlagenes Bein die Urne, aus der das Wasser fließt, ergreift, findet ihre Parallele in der Art, wie der kauernde Apennin mit seiner Hand den Kopf des Wasser ausspeienden Ungeheuers zusammendrückt. Es ist offensichtlich, daß diese beiden Skulpturen in Beziehung zueinander stehen, und daß diese Beziehung geplant und beabsichtigt war. Ob der Mugnone Buontalenti eine Kopie des hochberühmten Werkes Giovanni da Bolognas ist,²⁰³⁾ ob Bologna sich bei der Konzeption des Apennin bewußt auf den bereits fertiggestellten Mugnone beziehen wollte, oder ob es eine Absprache zwischen

den beiden Künstlern war, diese Frage ist schwer zu beantworten. Sicher ist, daß diese Ähnlichkeit kein Zufall ist, sondern eine geistvolle Bezugnahme des einen Werkes auf das andere darstellt, was auch durch ihre Gegenüberstellung am Anfangs- und Endpunkt der Mittelachse -ehe diese in den nördlichen, bzw. südlichen Garten ausläuft- bewiesen wird.

Die Grottenanlagen von Pratolino sind die ersten in Italien, die direkt unter dem Hauptgebäude, der Villa, selbst gelegen sind, ihr gleichsam als Sockelgeschoß dienen und mit ihrem "Stilo Nonfinito" das Herauswachsen aus dem Ungegliederten und Elementaren verdeutlichen.

Auch der Grundriß der Grotten ist durchdacht: Bezieht man den halbrunden Platz vor dem Grotteneingang zwischen den Treppenaufgängen in die Anlage mit ein, so ergibt sich eine ausgewogene, geschlossene Raumgruppe von zwei aufeinanderfolgenden querrrechteckigen Räumen, deren einer, die Grotta del Diluvio, als Zentralraum hervorgehoben ist und je zwei sich gegenüberliegenden quadratischen und halbrunden Räumen. (Nur die Grotta della Samaritana und die Grotta dei Tritoni -bei Schickhardt nicht erwähnt- sind, gezwungen durch den Umbruch des Villenflügels, aus diesem Ensemble herausgerückt.) Schwieriger ist die Höhe der künstlerischen Qualität der Ausstattung und Dekoration der Grotten zu fixieren. Hier steht Wertvolles, in sich Vollkommenes und auch über die Zeit hinaus als künstlerische Leistung Bestehendes neben absichtlich übertriebener Disharmonie, verwirrender Kleinteiligkeit und hohlen, ganz der Zeitmode ergebenden mechanischen Spielereien.

Vor allem der plastische Schmuck der Grotten von Pratolino muß von sehr unterschiedlicher Qualität gewesen sein. Die grösseren Statuen (der Apennin, Mugnone, Pan, die Nymphe oder Galathea) und auch eine Reihe der kleineren Plastiken waren, für sich allein betrachtet, -dafür bürgen schon die Namen Bolognas und Buontalentsicher von künstlerischem Wert, aber ihre Häufung, die Tatsache, daß sie beweglich waren, daß das Wasser überall aus ihnen hervorsprühte, bildet sie ins Komische und Abstruse um, verniedlicht sie und degradiert sie zum Dekorationsmittel und Kunstgewerbe.²⁰⁴⁾

Auch die überreiche Verwendung von Tuffstein, das beständige Bemühen, alles möglichst wild und bizarr erscheinen zu lassen, mag schließlich eintönig wirken und ermüden. Freudig und harmonisch,

wenn auch manchmal recht bunt, muß dagegen die farbliche Wirkung dieser Grottenräume gewesen sein; die malerischen Effekte sind der Grottenarchitektur gemäß, hier mußte nichts forciert, keine Form verzerrt werden.

Über die Farbigkeit der Grotta della Galatea wurde bereits gesprochen; sehr sicher und überlegt ist z.B., daß da, wo die Wände mit dem stumpfen Grauschwarz des Tuffs verkleidet sind, der Fußboden in farbigem Mosaik ausgelegt wird, während andererseits in der Grotta della Stufa, wo die Marmorintarsien der Wände und die Grotteskenmalerei der Decke bereits Buntheit genug in den Raum brachten, der Fußboden aus weißem Glasfluß war. Der helle Marmor der Statuen, der bräunliche Goldglanz der Bronzeplastiken²⁰⁵⁾ und die silbrigen Lichtreflexe des bald ruhigen, bald sprühenden und fliessenden Wassers vervollständigten diese Farbkompositionen.

Das Überwiegen des dekorativen Elementes gegenüber der Architektur in den Grotten von Pratolino ist evident und eindeutig; ein typisches Charakteristikum der florentinischen Malerei, die unbekümmerte Freude an einer bunten, oft gar lauten Farbigkeit, konnte sich hier noch unbefangener offenbaren. Vor allem aber ist bei der Gestaltung einer solchen Anlage jedes manieristische Kunstmittel nicht nur erlaubt, es erscheint sogar geboten und logisch. Natürliches wird künstlich, Geformtes dagegen scheinbar gewachsen dargestellt, Extreme werden zusammengezwungen, damit ihr Nebeneinander noch mehr verblüfft, Felsgebirge werden auf Tische mit Marmorintarsien gesetzt, Decken aus grauem Tuffstein und Fußböden aus hellem durchsichtigen Glasfluß gebildet.

Manieristische Stilmittel, florentinisch bunte Farbigkeit und die Dominanz des Dekors - - das Zusammentreffen dieser drei Elemente, deren jedes auf die anderen wie ein Katalysator wirken mußte, bewirkt, daß die Schöpfung von Pratolino wirklich den Prototyp einer Grottenanlage darstellt, andererseits aber auch den äussersten, künstlerisch und ästhetisch noch ertragbaren Grenzfall.

Fast schon auf der Grenze zwischen Manierismus und Barock, jedenfalls in Hinblick auf die Grottenarchitektur beides verbindend und vereinigend, steht die grosse, von Buontalenti erbaute Grotte des Giardino Boboli.²⁰⁶⁾

Diese Grotte ist ein durchaus selbständig existierendes, in sich geschlossenes Bauwerk, ohne Bezugnahme auf den Palazzo oder die

Hauptachsen des Gartens, ein kleines Lusthaus, seitlich und ein wenig abseits gelegen. Schon die Fassade der Grotte bildet ein merkwürdiges Konglomerat von Stilformen. Im Untergeschoß ist am Überkommenen festgehalten: ein durch Säulen geteilter Eingang, flankiert von Statuennischen, ein gerader Architrav, darüber setzt ein weitgespannter Rundbogen an, der aus Tuffstein gebildet ist, bekrönt von dem Mediceerwappen und zwei Genien. Den herabhängenden Stalaktiten dieses Rundbogens wachsen über dem Kapitell der Säulen des Untergeschosses ansetzende unregelmässig gebildete Tuffsteinpfeiler entgegen. Das Untergeschoß ist aus glatt behauenen Steinen gearbeitet, das Obergeschoß mit grobkörnigem Rustikamosaik belegt. Der flache Giebel des Daches schließlich ist fast ganz mit Tuffstein verkleidet. Das Innere der Grotte ist in drei Räume unterteilt: der erste, größte, längsoblong, darauf folgt ein kleinerer quadratischer Raum und schließlich das längsovale Zimmer mit Giovanni da Bolognas Venus.

Die längst bekannte und verbreitete Tuffsteindekoration des ersten Raumes ist hier völlig neuartig verarbeitet. Bisher war der Tuffstein verwendet worden zur Verkleidung von Wänden und Decken. Zuerst dünn belegt und noch regelmässig behauen, wird er später kräftiger und wilder belassen, doch bleibt er immer Flächendekoration, Reliefhintergrund für Statuen und Brunnen. In der Boboligrotte jedoch wird er für die beinahe vollplastischen Relieffiguren selbst verwendet, während der Hintergrund, nunmehr gemalt, in illusionistischer, Tiefe vortäuschender Manier Landschaftsszenen darstellt. Vor diesem "unendlich" scheinenden Grund entwickeln sich die Tuffsteinfiguren, idyllische Gruppen von Schäfern, die Flöte blasend, Schafen und Hunden, Liebespaaren, wachsen Bäume und Felsen empor, die, kaum spürbar, in die Malerei des Hintergrundes übergehen und sich in ihr fortsetzen. Auch dieses spezifisch barocke Kunstmittel der Verquickung von Architektur, Plastik und Malerei zu perspektivisch kühnen Wirkungen findet sich also besonders früh in der Grottenarchitektur, und zwar ist hier dieser Kunstgriff nicht nur bei figürlichen Darstellungen sondern auch bei Ornamentmotiven angewandt. An den Ecken des Raumes, wo sich der Tuffstein zu wahren Felsengebirgen verdichtet, stützen die Sklaven Michelangelos²⁰⁷⁾ diese Bergeslast. Kongenial nachempfunden in ihrer plastischen Wirkung tragen sie gleich Atlanten die ganze Last des Raumes, der -das Paradoxon ist ein stilistisches Kunstmittel des Manierismus wie der Grottenarchitektur- trotz der lie-

benswürdigen Idylle der Schäferscenen und der Ausblicke in eine unendliche, weiträumige und lichte Landschaft doch durch die niedrige Decke, die Cachierung der architektonischen Struktur und die suggestive Kraft, die von den Skulpturen Michelangelos ausgeht, lastend und schwer wirkt.

Durch ein Tuffsteinportal betritt man den zweiten Raum. Hier sind die der Grottenarchitektur typischen und gleichbleibenden Stilelemente fast völlig zurückgedrängt zugunsten eines durch und durch manieristischen Gliederungs- und Dekorationsprinzips. Wände und Decke dieses Zimmers sind bemalt, meist mit architektonischen Motiven, die so eine zusätzliche reichere Wandaufteilung vortäuschen, nur in einzelnen grösseren Feldern der Decke und den Mittelfeldern der Seitenwände befinden sich figürliche Darstellungen. Die hauptsächlichen Architekturglieder, der Sockel, die Türumrahmungen, die Supraporten und die Rahmen der einzelnen Felder des Deckengemäldes sind durch einen mit Muscheln durchsetzten Tuffsteinbelag hervorgehoben, der an einigen Stellen die Form von vollen, schwellenden Guirlanden annimmt.

Typisch manieristisch ist die Art, wie-zuerst plastisch in Tuffstein und dann gemalt- zwei Architekturglieder ineinandergeschachtelt werden, wie ein gemaltes Fenster in die Voute des Gewölbeansatzes gezwängt wird, wie die Rahmungen der Wandfelder verdoppelt werden und in ihnen noch einmal -gemalt- merkwürdig atektonische Architekturteile dargestellt sind, die schließlich durch ihre Häufung eingeengt und zusammengedrückt erscheinen. Ähnlich eng und gepreßt wirkt auch die Felderteilung der Decke und auch die figürlichen Darstellungen mit ihren überlängten Gestalten sind gänzlich im Manierismus verhaftet, wie schließlich auch die Statuengruppe von Paris und Helena von Vincenzo del Rossi in der Mitte des Raumes mit ihrer komplizierten Stellung, den typischen Proportionen, dem gezierten Gestus, aber auch in der Art, wie trotz der Verklammerung der Figuren die ungebrochene "Linea serpentinata" dominiert.

Der ganze Reiz des Linearen, nicht mehr nur manieristisch sondern darüber hinaus typisch florentinisch, offenbart sich schließlich in dem letzten Raum, der Grotticella mit Giovanni da Bolognas lebenswürdig anmutiger Venus. Die illusionistische Groteskenmalerei der Wände und der Decke stellt in ornamentaler Stilisierung das Gitter- und Laubwerk einer Pergola dar, mit Vögeln und anderen kleinen Tieren dazwischen, alles äusserst zart und graziös gemalt, dabei von

einer klaren und kühlen durchsichtigen Art der Linienführung, sodaß die vier Tuffsteinbrunnen in den Nischen und die Tuffsteinrahmungen der Türen, Ovalfenster und des Gesimses fast aufdringlich laut und derb wirken, andererseits aber auch durch ihren gegensätzlichen Charakter die intime und maßvolle Liebenswürdigkeit dieses Raumes noch mehr hervorheben.

In Pratolino werden auch an sich heterogene Stilelemente zusammengezwungen und gemischt; in der Boboligrotte werden die verschiedenen zeitlichen und lokalen Kunstrichtungen in den drei Räumen getrennt der Reihe nach demonstriert. Im ersten Raum dominiert der Frühbarock mit seiner überquellenden Tuffsteinausstattung, den manierischen und perspektivischen Effekten der Dekoration und Michelangelos Sklaven, den Ahnherren aller barocken Atlanten. Mit seiner gepreßten und ineinandergeschachtelten Architekturgliederung und dem Stil der Wandmalerei steht das zweite Zimmer beispielhaft für einen manieristischen Innenraum, wiederum noch betont durch die Plastikgruppe, und die Grotticella endlich personifiziert die klare, helle und geistvolle Anmut, die Freude an der Schönheit der Linie florentinischer Stilprägung, zu der sich die Venus Gianbolognas mit den mehr schelmischen als derb-frechen Satyrhermen der Brunnenschale vollendet zuordnet.

Manierismus, das bedeutet scheinbare, da gewollte Unsicherheit des Stiles; der Formalismus triumphiert, aber er akzeptiert keinen verbindlichen Formenkanon. So stehen in der Grottenarchitektur des florentinischen Manierismus die "klassischen", künstlerisch gültigen Schöpfungen neben absichtlich mißverstandenen, uninterpretierten Formen, neben parodistischen Übertreibungen und artifiziellen Spielereien. Aber dieses bewußt labile Formgefühl, diese absolute künstlerische Freiheit ermöglicht auch den Reichtum und die Vielfalt der Stilmittel, bahnt der persönlichen Phantasie des Einzelnen den Weg und erlaubt es, auf der Grottenarchitektur immanente und typische - schon aus vergangenen Stilepochen herrührende zurück- oder erst der Zukunft angehörende Formen vorzugreifen und führt so jene Hochblüte der Grottenbauten herbei.

Ausklang und Stagnation im späten
Seicento und Settecento.

Das 17. und das 18. Jahrhundert fügen den einmal für die Grotten- und Freiraumarchitektur geprägten Stilformen nichts wesentlich Neues mehr hinzu.

Die Grottenarchitektur, der barocke Stilmittel a priori immanent und gemäß waren, hatte den Höhepunkt bereits erreicht zu einem Zeitpunkt (Caprarola, Villa Aldobrandini, Giardino Boboli), wo der barocken Kunst in Italien im allgemeinen noch eine Aufwärtsentwicklung von mehr als einem halben Jahrhundert beschieden war.

Nun war man bestrebt, auf dieser erreichten Höhe auszuharren. Man kopiert das bereits Geschaffene, variiert es auch, aber nicht immer glücklich, denn die Kraft der Formengebung, der Ideenreichtum lassen nach. Man bemüht sich, zu bereichern, zu steigern, aber die Bereicherung bleibt im Äusserlichen haften, die Steigerung ist nur eine Häufung, keine Intensivierung; die Formen stagnieren, werden einfallslos und monoton, die bei aller Verschiedenheit doch feste, in den Hauptzügen der stilistischen Entwicklung faßbare und eindeutige Gestalt löst sich auf und zersplittert, man findet keine verbindlichen, richtungsweisenden Lösungen mehr; was neu ist, erscheint zufällig, zusammenhanglos und schafft keine Nachfolge.

Die Futtermauergrotten bleiben noch immer beliebt als gliederndes, rhythmisierendes und achsenbetonendes Motiv für die Terrassengärten; als Beispiel sei Villa Garzoni in Collodi bei Lucca²⁰⁸⁾ aus der Mitte des Seicento genannt. Wie man die gebräuchliche Form der Futtermauergrotten moduliert und so neue, wenn auch nicht immer geglückte Lösungen findet, das zeigt die für die Grafen Borromeo von 1622 bis 1671 erbaute Villen- und Gartenanlage auf der Isola bella im Lago Maggiore.²⁰⁹⁾ Die auf riesigen Substruktionen errichteten künstlichen Terrassen fallen auf der einen Seite steil ab; auf dieser Front staffeln sich die rustizierten Grottennischen der Futtermauern übereinander, sich nach oben vermindern, sodass eine Pyramide entsteht. Die ganze Anlage ist reich mit Statuen besetzt, die auf den die Grotten gliedernden Pilastern stehen, mit Flußgöttern in den Nischen, alterierend mit grossen Muscheln, bekrönt von Obelisken und einem Einhorn, dem Wappen der Borromei.

Die Futtermauergrotte, deren Aufgabe es war, architektonisches und

dekoratives Gliederungsmittel zu sein, die räumliche Tiefe vermittelte, die Terrassenmauer zum Malerischen hin auflockerte, in Korrespondenz zum Hauptbau trat und so, den Freiraum mit einbeziehend, eine Raumkontinuität mitschuf, ist hier Selbstzweck geworden, eine Schaukomposition von Übertriebener, wenn auch märchenhaft-orientalischer Phantastik.

Auch das "teatro" findet noch immer Nachahmung; meist wird es ziemlich genau kopiert, und es bleibt ihm so die künstlerische Qualität erhalten, so in der nach 1644 entstandenen Villa Pamphili in Rom²¹⁰⁾ und der von Fuga erbauten Villa Piccolomini-Lancellotti in Frascati.²¹¹⁾

Die 1640 in der Nachfolge der grossen Grottenanlagen des florentinischen Manierismus in den Orti Oricellari entstandene Grotta del Polifemo²¹²⁾ zeigt deutlich die Gefahr, die in der Übertriebenen und ausschließlichen Verwendung des Tuffsteins liegt. Hier ist alles, Wände, Decken, Nischen und die Skulpturen aus Tuffstein gebildet, es fehlt eine, wenn auch nur geringe Andeutung der architektonischen Struktur, es fehlen die Farben der perspektivischen Wandmalereien im Hintergrund wie z.B. in der Boboligrotte. Diese reine Tuffsteindekoration wirkt eintönig und einfalllos; dieser Grotte fehlt der Eindruck des Festlich-Geselligen, des Liebenswertig-Spielenden.

Zwischen 1624 und 1635 entstand die Grottenanlage von Gamberaia bei Florenz,²¹³⁾ der Bestimmung nach wie in der künstlerischen Konzeption vielleicht am ehesten verwandt mit den römischen Casinoanlagen des Cinquecento. Ein vertiefter queroblanger Hof, zu dem man über doppelläufige Treppen an den beiden Längsseiten hinabsteigt; die nischengegliederten Wände des Hofes sind abwechselnd mit Tuffstein und grobem Steinmosaik belegt, die Baluster der Treppen Stalaktiten nachgebildet.

Auch bei dieser Anlage zeigt es sich, daß die Sicherheit des künstlerischen Stilgefühls nachgelassen hatte. Bei den bisher betrachteten Freiräumen (seien es die Casini, die teatri, oder die Brunnenanlagen wie z.B. die Fontäne der Arethusa in der Villa d'Este) hatte man stets auf einen ausschließlichen Grottendekor verzichtet, hatte der reinen Architektur, dem behauenen Stein grosse Flächen eingeräumt, die eigentlichen Grotten aber hinter die Wand der Anlage verlegt und also überdeckt; denn die Weite des

Himmels über einer Grotte wirkt absurd. Hier aber, bei der Kopie längst geprägter Formen, empfand man diesen Stilbruch nicht mehr.

Auf der Isola bella, die ja, wie wir bereits an der Grottenanlage der Terrasse beobachten konnten, gerade in der übertriebenen Phantastik ein neues, individuelles Element in die stagnierende Grottenarchitektur brachte, finden wir einen Raum, der ein genaues Gegenstück zu der "klassischen" deutschen Sala terrena darstellt: die etwa aus der Mitte des Seicento stammende Mosaikgrotte, ein niedriger oblonger Raum, überwölbt von einer flachen Tonne mit Stuckkappenansätzen. Der Tuffstein übernimmt auch hier wieder die Funktion der architektonischen Wandgliederung und bildet einige Gewölbegurte. Dazwischen aber sind einige, besonders hervorgehobene Teile, die Supraporten über den Türen und Nischen, Voluten, aus denen die Tuffsteinpilaster hervowachsen, und vor allem die Wölbungsgurte und das runde Ornamentrelief in der Mitte der Decke aus Stuck gebildet, der neben breitlappigen Akanthusornamenten auch Ansätze von Rocaille erkennen läßt. An Stelle von Rustikamosaik und Wandmalerei, meist im Groteskenstil, ist also hier Stuck als zweites wichtiges Dekorationsmittel neben den Tuffstein getreten. Pflanzen und Muscheln, bisher direkt verwendet, sind in Stuck nachgebildet und stilisiert. Eine völlig neue, sehr vornehme, wirkungsvolle und großzügige Lösung, die dem Gestaltungswillen des Künstlers eine grössere Freiheit gewährt.²¹⁴⁾

Das 18. Jahrhundert brachte mit dem beginnenden Klassizismus den Einfluß der nun Europa beherrschenden französischen Gartenkunst, besonders im bourbonischen Neapel, so Capodimonte und vor allem Caserta, in dessen weiträumiger, absichtlich in der Ebene ausgebreiteten Anlage mit den ruhenden Kanälen und breitgelagerten Kaskaden kein Platz mehr war für Grottenanlagen.

Im ornamentfreudigen Oberitalien dagegen findet der Klassizismus noch einmal den Weg zurück zu der ursprünglichen Form der Groteskendekoration des frühen Cinquecento, so wie sie Raffael und sein Kreis in der domus aurea gesehen hatten, ohne jede Zutat späterer Stilepochen: Die Villa Doria in San Pier d'Arena wurde bereits erwähnt,²¹⁵⁾ weitere Beispiele sind die Grotta magica der Villa Farnese in Colorno²¹⁶⁾ bei Parma, der Grottenhof, -eine ähnliche Anlage wie in Gamberaia- der Villa d'Este in Cernobbio am Comersee²¹⁷⁾ und schließlich der Mosaiksaal der Villa Weill-Weiss, früher Visconti-Borromeo in Lainate bei Mailand.²¹⁸⁾

Obgleich gegenüber den Grotesken des frühen 16. Jahrhunderts mit ihrem liebenswürdigen, zierlichen, unbefangenen und einfallsreichen Ornamentenspiel diese Groteskendekorationen des Seicento und Settecento stellenweise erstarrt und wie eingefroren erscheinen -zumal meist die figürlichen und vegetabilischen Motive nur mit größter Sparsamkeit zwischen das reine abstrakte Ornament gesetzt werden-, so erweist sich dieser Dekorationsstil den Grotten immer noch gemäß; obgleich schon mehr als 200 Jahre verwendet, empfindet man die Groteske hier nicht als Anachronismus, sondern unmittelbar einleuchtend und harmonisch, stilistisch gerechtfertigt und einheitlich.

Einmal aus der Antike bewußt und beabsichtigt übernommen und stilistisch und dem geistesgeschichtlichen Inhalt nach vollendet assimiliert, entwickelt sich die Grottenarchitektur in Italien parallel zu den übrigen Zweigen der bildenden Kunst und findet der allgemeinen Stilentwicklung entsprechende und konforme Lösungen. Daneben bewahrt sie sich die ihrem spezifischen Charakter entsprechenden konstanten Elemente: einmal die Tendenz zum barocken Stilprinzip (hier überholte die Grottenarchitektur die allgemeine stilistische Entwicklung fast um ein halbes Jahrhundert), das Bestreben, verschwimmende, malerische, ungegliederte oder ungegliedert scheinen sollende Formen zu geben, Architektur, Plastik und Malerei nicht scharf abzugrenzen, sondern ineinanderfließen zu lassen, mit gewagten Grundrissen zu experimentieren und zwittrige, nicht mehr ausschließlich der bildenden Kunst angehörende Formen zu schaffen. Die zweite Konstante bildet das antikisierende Prinzip, das sich neben der anhaltenden Vorliebe für die Groteskendekorationen vor allem im thematischen Programm von Plastik und Malerei des in den Grotten Darzustellenden offenbart, wie auch ganz allgemein in der Geisteshaltung, aus der heraus diese Grotten entstanden.

In der Tendenz zur Theaterarchitektur schließlich, die sich in den Schauffassaden der Grotten Kulissen für höfische Feste schuf und die Natur inszenierte, vereinen sich beide: das barocke Stilprinzip und sowohl literarisches wie der bildenden Kunst angehörendes spätromisch-antikes Erbgut.

Die Vorherrschaft der Architektur in den italienischen Gartenanlagen seit der Renaissance begünstigte die Entwicklung der Grottenarchitektur schließlich genauso wie der verspielte Formalismus und die Vorliebe für das "Nonfinito" und das Paradoxon im Manierismus.

Einzigartig in Italien bleibt die Schöpfung des "Freiraumes" (wie es bei den Casini, in der Villa Imperiale in Pesaro oder der Villa Aldobrandini analysiert wurde), das Einbinden offener Höfe in die überdachte Raumfolge, ja deren Hervorhebung als Haupt- und Festsaal, wobei die Charakterisierung eines solchen Raumes, der durch die Einbeziehung von Luft, Licht und Weite in die Komposition besonderen Formgesetzen unterworfen ist, mit subtilstem Stilgefühl erfolgt.

Die Italiener lieben wie kaum ein anderes Volk den Aufenthalt im Freien; sie sind aber dennoch ein urbanes Volk, begabt mit einem ausgeprägten künstlerischen Sinn, ihre Naturverbundenheit begnügte sich nicht mit der liebevollen Betrachtung der Natur, sie stilisierten sie stärker und ausschließlicher noch als andere Völker, sie wünschten sich, auch im Freien umgeben zu sein von edler, vollendeter Harmonie. Der Willen zur künstlerischen Form, zusammen mit der Liebe zur Natur schuf diese Bauwerke, deren rein äusserliche Voraussetzung selbstverständlich auch die Gunst der Witterung war.

Der Beginn der französischen Grottenarchitektur: Kopien und Modifikationen italienischer Vorbilder.

Der Beginn der französischen Renaissance, ihrer Gartenkunst und damit schließlich auch ihrer Grottenarchitektur wurde der so unblutige Kriegszug Karls VIII. 1495 nach Italien. Mit vorurteilsloser Begeisterung werden alle Schöpfungen der italienischen Frührenaissance bewundert und ein Aufenthalt in Neapel erschien dem König als der Höhepunkt alles bisher Erlebten. "Vous ne pourriez croire les beaux jardins que j'ai vus en cette ville, car sur ma foi, il semble qu'il n'y manque qu' Adam et Eve par en faire un Paradis terrestre, tant ils sont beaux et pleins de bonnes et singulières choses."²¹⁹ In Poggio Reale, dem Lustschloß Alfonsos, wo der König übernachtete, entzückten ihn wiederum vor allem die Gärten und die luftigen Loggien und Höfe,²²⁰ von deren Wasserspielen ja Serlio berichtet hatte.²²¹

Mit 22 italienischen Künstlern, darunter den neapolitanischen Gartenarchitekten Pacello da Mercogliano und Jérôme Pacherot,²²² mit Teppichen, Gemälden und Skulpturen, Antikenfragmenten, Cassoni, Mosaiken, Stichen und Miniaturen aus Italien kehrte Karl VIII. nach Frankreich zurück.²²³ Ludwig XII. und Franz I. wurden die getreuen Nachfolger Karls VIII. in diesen Bestrebungen. Es war nur zu naheliegend, daß gerade die Könige und die sie umgebende Aristokratie -Amboise, Lannoy, Genouillac und Montmorency- mit Begeisterung die verfeinerte italienische Lebens- und Wohnkultur aufnehmen und den Wunsch haben würden, ihre engen mittelalterlichen Burgen mit bequemen Stadtpalästen und Villen auf dem Land, ihre schmalen, umfriedeten Gärten mit weiten Parks mit Terrassen und Wasserspielen zu vertauschen, bestärkt in diesen Bestrebungen noch durch das Beispiel der zahlreichen italienischen Kolonien in Frankreich von Händlern, Bankiers (Frescobaldi, Bandinelli), Geistlichen niedrigen und höheren Ranges, wie des Kardinals d'Este von Ferrara oder des Bischofs von Troyes, eines Carracciolo und schließlich Katharinas von Medici mit ihrem italienischen Hofstaat.²²⁴

Bewußt und gewollt wurde die italienische Kunst importiert, zusammen mit ihren Künstlern und Theoretikern. 1541/42 kamen neben vielen anderen italienischen Architekten auch Vignola und Serlio nach Frankreich, und sie brachten die Traktate Vitruvs und Albertis mit.²²⁵ Alberti war es gewesen, der für den Garten die Tuffstein-

grotten nach Weise der Alten gefordert hatte, und alle seine Lehren wurden nun in Frankreich begeistert gelesen und so getreu wie nur möglich befolgt.

Serlio wird von Franz I. zum "Paintre et architecteur ordinaire au fait desdits édifices et bastimens audit lieu de Fontainebleau" ²²⁶⁾ ernannt. In Fontainebleau arbeitete damals für Franz I. schon eine ganze italienische Künstlerkolonie mit Rosso Fiorentino und Primaticcio, Bartolomeo da Miniato und Niccolo del'Abbate an der Spitze. Es ist der Forschung noch nicht gelungen, Serlio eines der in Fontainebleau entstehenden Bauwerke mit Sicherheit zuzuschreiben; ²²⁷⁾ evident aber ist sein Einfluß als Theoretiker auf die französische Kunst dieser Zeit ²²⁸⁾ im allgemeinen und im besonderen auch auf die Entstehung und Ausbreitung der Grottenarchitektur in Frankreich. Er weist über die italienische Renaissance hinaus auf die Antike als gültiges Vorbild hin und zeichnet neben den Grund- und Aufrissen von Tempeln, Toren und Triumphbögen auch die von Thermen auf. ²²⁹⁾ Die Grotteskendekoration mit ihren bizarren Motiven, wie sie bei den "antichi Romani" ²³⁰⁾ gebräuchlich war, empfiehlt er wegen der freien Weise, in der sie der Künstler handhaben könne als besonders geeignet zur Ausschmückung von Decken und Wänden, sowohl in Malerei wie in Stuck oder Grisaille, und Serlio erinnert an die Grotesken Giovanni da Udines in der Villa Madama und den Vatikanloggien.

Auch Vitruvs Vorschriften für die Theaterdekoration bei Tragödie, Komödie und Satyrspiel nimmt Serlio in seinem 2. Libro wieder auf: Die "Scena satirica" sei geschmückt mit "arbori, sassi, colli, montagne, herbe, fiori, fontane, alcune capanne alla rustica". ²³¹⁾ Weiter berichtet er von einer Theaterdekoration, die Girolamo Genga für den Herzog von Urbino geschaffen habe, aus "sassicopiosi di diversi conche marine, di lumache altri animalletti, di tronchi di coralli di più colore, di madre perle" ²³²⁾ und den beweglichen Figuren von Satyrn, Nymphen und Sirenen. ²³³⁾

Serlio war es auch wahrscheinlich, der die Rustica nach Frankreich brachte; in seinem Libro IV ²³⁴⁾ und in seinem Libro straordinario ²³⁵⁾ gibt er Beispiele von Rusticaarchitekturen, deren Quaderung häufig auffallend grob, unbehauen, ja wild belassen ist: ein Stilprinzip, das durch seine Tendenz zum Nonfinito eine günstige, ja notwendige Voraussetzung zur Entstehung der Grottenarchitektur darstellt. Serlio beruft sich für die Verwendung der Rusticaarchitek-

tur ausser auf Raffael und Peruzzi vor allem auf seinen Lehrer Giulio Romano. Im Atelier des Giulio Romano und bei dem Bau des Palazzo del Tè in Mantua arbeitete Primaticcio, der 1532 nach Fontainebleau berufen wurde;²³⁶⁾ zuerst nur als Mitarbeiter von Rosso, steigt er nach dessen Tode, 1540, zum leitenden Baumeister von Fontainebleau auf und verwirklicht mit seiner Schöpfung des "Appartement des Bains" und der "Galerie d'Ulysse", die im Groteskenstil dekoriert waren, und der ersten Grotte in Frankreich, der Grotte des Pins in Fontainebleau die Theorien Serlios.

Die Grottenbauten verlangten Wasser und, was in Italien selten Schwierigkeiten bereitet hatte, wurde nun in Frankreich in der frühen Zeit der Renaissance, als man statt des späteren, für die hochklassische Zeit typischen spiegelglatten Kanals noch Kaskaden und Wasserfälle wünschte, zum Problem. Man suchte auch hier Hilfe in Italien, und Heinrich IV. berief 1597 den ihm vom Großherzog von Toscana empfohlenen Florentiner Thomaso Francini als "chargé des Grottes et fontaines de Sa Majesté". Unter Ludwig XIII. wurde er "ingénieur en artifices d'eau dans tous les bâtiments royaux" und 1623 wird ihm in einem Patentbrief der Titel eines "intendant général des eaux et fontaines de France" verliehen, und diese Verleihung wird ausdrücklich damit begründet, daß "les eaux et fontaines estans ung des praincipaux ornemens des maisons et chasteaux."²³⁷⁾ Thomaso Francini wurde der Begründer einer Familiendynastie von Brunnenbauern und Ingenieuren für Wasserkünste und ihrem Namen begegnen wir bei vielen der bedeutendsten und großartigsten Anlagen von Wasserspielen, Kaskaden und Grotten, wie z.B. in Fontainebleau, St. Germain-en-Laye und Versailles.

Was für die französische Renaissance im allgemeinen gilt, daß sie ganz bewußt auf italienische Stilelemente zurückgreift, das zeigt sich in der Grottenarchitektur Frankreichs noch deutlicher und reiner: denn wenn sich der neue Stil mit Elementen der Spätgotik mischt, Ornamentformen der italienischen Renaissance der gotischen Architektur oft völlig anorganisch appliziert werden, oder am Ende in die hohe Zeit der reinen französischen Klassik, den Stil Louis XIV. mündet, so bleiben die Grottenbauten immer eine reine italienische Imitation, deren Stilelemente sich in über hundert Jahren kaum wandeln. Sie existieren -immer ausdrücklich als "mode italienne" bezeichnet- unberührt von der Entwicklung zu der Kunstepo-

che Ludwigs XIV. hin, und als man sie endlich gar nicht mehr in Einklang mit der herrschenden klassisch-akademischen Kunstauffassung bringen konnte, ließ man sie einfach fallen, riß die bestehenden Bauten, wenn sie im Weg waren, wie in Versailles ab, und, wenn sie erhalten blieben, standen sie unbenutzt und verfielen schließlich. Einzig dem Experimentator und Utopisten Bernard Palissy sollte es gelingen, einen neuen, eigenwilligen und durchaus individuellen, auf Frankreich, ja auf seine Person beschränkten Weg zur architektonischen Gliederung und dekorativen Ausstattung der Grotten zu finden.

Der konzentrierte Einfluß der italienischen Kunst, und zwar der des Manierismus, die Zusammenarbeit einer italienischen Künstlergruppe, die, wie Primaticcio, von Giulio Romano, dem Groteskenmaler und Erbauer des Appartamento della Grotta im Palazzo del Te herkamen, wie Rosso eine Form der Stuckdekoration in Frankreich einführten, die mit ihren nicht rein abstrakt-ornamentalen, sondern vegetabilischen und figürlichen Motiven sich letzten Endes ebenfalls an den zum Teil ja auch stuckierten Grotesken der Casa aurea²³⁸⁾ inspiriert hatte; die, wie Serlio, die Rustica nach Frankreich brachte, Vitruvs Vorschriften für Grottentheaterdekorationen wieder aufleben liessen, die Grottendekorationen Gengas kannten und rühmten; all diese Strömungen vereinigten sich in Fontainebleau, und es ist folgerichtig und zwingend, daß hier die erste Grotte auf Frankreichs Boden entstand, erbaut etwa ab 1543 von Primaticcio. Die "Grotte des Pins"²³⁹⁾ -so genannt nach dem davorgelegenen "Jardin des Pins", einem nur mit Nadelhölzern bepflanzten Teil der Gartenanlagen von Fontainebleau - liegt im Erdgeschoss des westlichen Eckpavillons, der das Ende des großen Südflügels, der von der "Galerie d'Ulysse" eingenommen wurde, bildet. Drei Rusticaarkaden aus derben, grossen und fast völlig unbehauenen Steinen gefertigt, bilden den Eingang zu der Grotte. Aus den gleichen mächtigen, grob bearbeiteten Steinen, kaum hervorragend, sind die vier, den Pfeilern vorgelegten, ja wie aus ihnen herauswachsenden Atlanten gefertigt. Zwei Hermen (die eine heute nicht mehr sichtbar) an den beiden Ecken und giebelartig schräg gegeneinander gestellte Steinblöcke über den Arkadenbögen schliessen die Grottenfassade gegen die anderen Teile der Schloßfassade ab. Derb, wild, überlebensgross wirken die Atlanten durch die Bossierung noch gigantischer und scheinen doch wie verhaftet mit dem Stein, gebändigt von einer elementaren Kraft: das Werk des Menschen, des Künstlers scheint gefesselt von der Gewalt der Natur; im Thema, in der Idee, die der Konzeption zugrunde liegt, wie in der künstlerischen Ausführung ein Schulbeispiel für die italienische Nonfinito-Mode, ohne sie und den Einfluß Michelangelos nicht zu denken. -Wie naheliegend, ja wie wenig sensationell für Buontalenti der Gedanke gewesen sein muß, die unvollendeten Sklaven Michelangelos in der Boboligrotte ja immerhin erst rund 40 Jahre später aufzustellen, zeigen diese Atlanten, die die Idee Buontalentis vorweg nehmen.- Die Anregung zu diesen Atlantenfigu-

ren kam Primaticcio wohl von den Satyrhermen im Hof des Casino della Grotta des Palazzo del Tè, doch gestaltet er sie zu wilden drohenden Riesen um; hier mögen auch Erinnerungen an Romanos Fresken in der Sala dei Giganti -wie etwa ein Vergleich der Gesichtstypen zeigt- mitgewirkt haben. Das Innere der Grotte, heute vollkommen seines Schmuckes beraubt, war mit herabhängenden Stalaktiten geziert, mit Schildpatt, Muscheln und Kristallen inkrustiert; darauf sassen Fische, Hähne, Schwäne und Störche aus farbigem Stuck gebildet. Die Kassetten des Tonnengewölbes waren von Primaticcio alterierend mit einer Stuckdekoration oder mit Fresken, die z.B. in zwei Medaillons Hera und Athena darstellten, geschmückt worden. Ein rechteckiges, vertieft eingelassenes Wasserbecken nahm die Mitte des Grottenraumes ein; ferner gab es zwei reich mit Wasserspielen ausgestattete Brunnen. Ein kleiner, leicht vertiefter Schmuckhof vor der Grotte, in der Art eines Nymphäums, seitlich durch niedrige Mauern geschlossen, gegen den Park hin vom Kanal begrenzt, mit der Grottenfassade als Schauwand, schloß die Anlage zu einer isolierten Raumgruppe zusammen.²⁴⁰⁾

Die Situation der Grotte des Pins innerhalb der Gesamtanlage des Schlosses scheint zufällig; zwar im Souterrain des Schlosses selbst ist sie doch so aus dem Zentrum des ganzen Baukomplexes herausgerückt, daß sie für die Gesamtanlage bedeutungslos bleibt; sie ist vielmehr eine geschlossene und intime Anlage, deren Reiz -wie in den ihr verwandten italienischen Casini- gerade in dieser Isolierung bestand.

So offenbar italienisch die Provenienz der Rustika-Atlanten an der Grotte des Pins ist, so gibt es doch in Italien, zumal vor der Mitte des 16. Jahrhunderts, kein direktes Vorbild für solche überlebensgrossen, rustizierten Atlanten an der Aussenfassade einer Grotte oder einer ähnlichen Anlage. Gebräuchlich waren Hermen, die aber den abstrakt-mathematischen Formen der Architektur verbundener bleiben. Die künstlerische Konzeption dieser Atlantenfiguren ist Primaticcios ganz persönliche Leistung, mögen auch die verschiedenartigsten Einflüsse dabei mitgewirkt haben, so Giulio Romanos Gigantensturfresco, die Vorliebe desselben, von Serlio noch gefördert, für grobe Rusticaquaderungen, der Manierismus mit seiner Um-Interpretation der Plastik Michelangelos und seiner Tendenz zum Nonfinito.

Neben den für die Innendekoration bereits aus Italien bekannten

Materialien wie Rustikamosaik, Muscheln, Schildpatt etc. finden wir in der Grotte des Pins Stuck, zum Teil farbig; ein Material, das in Fontainebleau, wo Rosso seine vollplastischen, schwellenden überreichen farbigen Stuckdekorationen schuf, selbstverständlich nahe lag. Der Stuck wird nördlich der Alpen, wo Marmor nicht so billig und leicht zu haben war, die Inkrustationen aus Marmor und anderen wertvollen Steinen, wie wir sie in Italien finden, mehr und mehr verdrängen.

Nur wenige Jahre später als die Grotte von Fontainebleau, ab 1551, entsteht die Grotte von La Bâtie d'Urfé (Loire).²⁴¹⁾ Das Schloß, bereits Ende des 15. Jahrhunderts verändert, wurde unter Claude d'Urfé (1502-1558) erneut umgebaut und erweitert. Der Baumeister, ein Maurermeister von nur lokaler Bedeutung, war Antoine Jonillyon; er selbst war nie in Italien, sodass der eindeutig italienische Charakter von La Bâtie wahrscheinlich auf die Wünsche und Einflussnahme des Bauherrn selbst zurückzuführen ist.²⁴²⁾ Jonillyon baute eine zweistöckige Galerie, gleichsam als Rahmen, der die uneinheitlichen Teile des Schlosses zusammenbinden sollte. An der Nahtstelle zwischen Schloß und der "italienischen" Galerie, aber noch im Verband des Schlosses, im Erdgeschoß liegt der rechteckige Grottensaal, geöffnet gegen den Hof hin durch 5 Arkaden. Der mittleren Arkade gegenüber, an der Rückwand der Grotte, befindet sich eine große tiefe Nische, durch eine Doppelarkade vom Hauptraum abgetrennt; zu beiden Seiten flachere, nicht bis zum Fußboden reichende Nischen. Decke, Wände und Nischen sind völlig mit Rustikamosaik ausgekleidet; in der Decke nach seinen Farben zu geometrischen Motiven zusammengestellt, ist es auf den Wänden einfarbig belassen, dafür aber mit Muscheln durchsetzt. Dazwischen sind, ebenfalls ganz aus Muscheln gefertigt, die Relieffiguren von Faunen, Tritonen, Masken, Wassertieren und Wasserpflanzen angebracht. Stalaktiten hängen von der Decke und den Arkadenbögen herab. Die architektonische Gliederung geschieht durch kannelierte Pfeiler, bzw. Pilaster auf sehr hoher Basis; die gleichen wie am Untergeschoß der Galerie. Den Pfeilern sind Hermen vorgelegt, wiederum ganz mit Rustikamosaik bekleidet. Auch hier waren zwischen den unregelmässigen Steinen des Bodenbelages die Rohröffnungen für Wasserscherze versteckt und einige der Figuren für Wasserspiele eingerichtet.

"Le triomphe du goût italien, plus que partout ailleurs à la Bâtie s'affirme dans la grotte," schreibt Gebelin,²⁴³⁾ und in der Tat findet sich in dieser Grotte nichts, was nicht auf italienische Vorbilder zurückzuführen wäre, weder in der Architektur, noch in der Ornamentik oder der Plastik.²⁴⁴⁾

In Fontainebleau waren namhafte italienische Künstler am Werk, die es verstanden, das aus Italien Mitgebrachte den veränderten Gegebenheiten anzupassen, zu modifizieren und die verschiedenartigsten Anregungen zu einem einheitlichen Ganzen zusammenzuschmelzen. Hier in La Bâtie d'Urfé, wo ein dilettierender Bauherr und ein unbedeutender Baumeister zusammenarbeiteten, glückte diese Modifikation nicht völlig. Die kannelierten Pilaster und Pfeiler mit ihren kurzen Schäften und überhohen Basen wirken gedrückt und disproportioniert; das Rustikamosaik erscheint farblos und düster und in der überreichen Verwendung eintönig. Wenn wir bisher häufig eine zu bizarre Phantasie in der Ausstattung solcher Räume beanstandeten, hier fehlt auch diese, ebenso wie die liebenswürdige Verspieltheit, die sonst eine oft übertriebene Kleinteiligkeit erträglich machte. Einzelne, zum Teil noch falsch verstandene Formen (die mit Rustikamosaik bekleideten Balken der Flachdecke, die schon als solche für einen Grottenraum absurd ist, sind nur zu verstehen, wenn man in ihnen mißdeutete Gewölbegurte sieht) existieren völlig unzusammenhängend nebeneinander, aus der Erinnerung zusammengesetzt, ohne die verbindende Kraft, die einer echten künstlerischen Konzeption innewohnt.

Die Grotte von La Bâtie ist eine verfälschte Kopie italienischer Grottenanlagen ohne eigene schöpferische Gestaltungskraft, und bereits hier stoßen wir auf ein Problem, das uns im Folgenden immer wieder zu beschäftigen haben wird: das Problem, die H e l l e des i t a l i e n i s c h e n L i c h t e s , die n a t ü r l i c h e L e u c h t k r a f t seiner F a r b e n , die Ü b e r f ü l l e seiner W a s s e r durch k ü n s t l e r i s c h e M i t t e l zu e r s e t z e n .

Eine der prächtigsten und berühmtesten Grottenanlagen Frankreichs ist die ab 1553 wiederum von Primaticcio²⁴⁵⁾ für den Kardinal Guise von Lorraine erbaute G r o t t e v o n M e u d o n ,²⁴⁶⁾ ein vollständig selbständiges Bauwerk, ein Lust- und Sommerschloßchen im "style rustique". Die Anlage breitet sich über drei Terrassen aus;

auf der zweiten obersten erhebt sich das eigentliche Schloßchen: Zwei einstöckige Seitenpavillons und ein zweistöckiger Mittelpavillon, angelehnt an die Futtermauer der dritten Terrasse, deren Niveau die Seitenpavillons nicht überragen. Dagegen kniet der Mittelpavillon mit seinem 2. Geschoß auf der dritten, höchsten Terrasse und kann von dieser aus, d.h. von rückwärts betreten werden. Von der Vorderseite her erreicht man dieses obere Stockwerk über eine doppelläufige, der Futtermauer angelehnte hufeisenförmige Treppe, die das Erdgeschoß mit dem Grottensaal umschließt. Eine Rustika-Arkatur, durch Pilaster und Statuennischen gegliedert, ist den Terrassen-Futtermauern vorgelegt und bildet den die ganze Anlage umschließenden Portikus, der sich über der dritten, untersten Terrasse verdoppelt, rhythmisch gegliedert durch die Rampentreppe und die Hervorhebung der Mittelachse durch je drei Arkaden mit doppelter Pilastervorlage in den Rustikagalerien der Terrassen und das ebenfalls drei Achsenbreite Rustikauntergeschoss des Mittelpavillons.

Das Innere des Schlosses können wir nur nach Vasaris Beschreibung und einer von Mauban²⁴⁷⁾ aufgefundenen Notiz rekonstruieren. Danach sollen die Zimmer, Loggien und Treppen so groß und prächtig gewesen sein, daß man sie nur mit antiken Thermen vergleichen könne.²⁴⁸⁾ Die Fußböden waren aus Mosaik gebildet,²⁴⁹⁾ Wände und Decken mit einem Groteskendekor in Malerei und Stuck geschmückt. Der eigentliche Grottensaal, der der ganzen Anlage ihren Namen gab, befand sich im Erdgeschoß des Mittelpavillons, durch die betonte Rustikaarchitektur der Fassade schon von aussen vorbereitet. In diesem Raum hatte Domenico Fiorentino die Decke mit Stuck und Fresken geschmückt, die Wände waren mit einem Rustikadekor aus Muscheln, Korallen, Majolika und Email belegt. In den Nischen befanden sich Statuenbrunnen, ebenfalls mit "cose marittime e naturali"²⁵⁰⁾ geschmückt. Löwenmasken dienten als Wasserspeier.

Anläßlich der Hochzeit des Herzogs von Guise preist Ronsard die Grotte von Meudon:²⁵¹⁾

"Le plan, le frontispice et les piliers rustiques
qui effacent l'honneur des colonnes antiques,
De voir que l'artifice avait portrait les murs
De grotesque si belle en des rochers si durs,
De voir les cabinets, les chambres et les salles,

Les terrasses, festons, gillichis et ovalles,
Et l'émail bigarré, qui ressemble aux couleurs
Des près quand la saison les diapre de fleurs."

Neben der Innenausstattung war es wohl vor allem die reiche Verwendung der Rustika, weshalb diese Anlage den Namen Grotte erhielt: "les piliers rustiques, qui effacent l'honneur des colonnes antiques", man empfand diesen Gegensatz und wertete ihn aus; Rustika symbolisierte das Herauswachsen aus der Erde und analog dieser Vorstellung erfolgt ihre Verwendung: reicher und gröber für die Terrassenfuttermauern und den Portikus, sparsamer und vorsichtiger an dem Grottenpavillon selbst. Die Grottenanlage schließt sich in der dreifachen Übereinanderstaffelung der Terrassen bis zu den Pavillons zu einer einheitlichen geschlossenen Schaufassade zusammen, die auch hier wieder, wie bei ähnlichen Anlagen in Italien, den Charakter einer Theaterarchitektur trägt. Aber neben der Übereinanderstaffelung zu einer hohen, aber flachen Fassade schuf Primaticcio durch die Terrassen, deren letzte -umgeben von dem doppelten Portikus- wie ein eingelassenes Nymphäum erscheint, auch eine Tiefenstaffelung in den Raum. Die künstlerische Qualität dieser Grottenanlage liegt vor allem in diesem Verschmelzen des Gegensatzes von flacher Fassadenarchitektur und Raum schaffender Tiefe. Bedeutsam ist schließlich die Lage des Grottenraumes im Erdgeschoß des Mittelpavillons, in der Mittelachse der ganzen Anlage. Hier ist Primaticcio der endgültigen Konzeption der Sala terrena ganz nahe. Es hätte nur noch des Durchbruchs zur rückwärtigen Seite des Schlosses bedurft, was freilich nicht nur die Geländeschwierigkeiten verhinderten. Den Mitteltrakt in seiner ganzen Tiefe aufzuschliessen, entsprach nicht den stilistischen Intentionen der Baukunst um die Mitte des 16. Jahrhunderts; dies bleibt im wesentlichen dem deutschen Barock vorbehalten.²⁵²⁾

Als wahrhaft fruchtbarer Kompromiß zwischen dem in Italien Geübten und französischen Traditionen und Gegebenheiten stellt sich schließlich der Portikus dar, der in einem Land, wo das ebenere Gelände es meist nicht ermöglichte, Nischenarchitekturen direkt in den Fels einzuschneiden, wo man aber auch noch in der Renaissance zäh an der mittelalterlichen Umfriedung der Gärten festhielt, die in Italien üblichen Futtermauerarkaturen ersetzen mußte.

Dieser Portikus, Arkadenumgänge an drei, manchmal -wo das Schloß nicht die vierte Seite begrenzte- sogar vier Seiten des Gartenpar-

terres wird ein beliebtes Motiv der französischen Renaissancegärten, so z. B. in Vallery.²⁵³⁾ Es lag nahe, um eine zu grosse Monotonie zu vermeiden, eine Seite dieses Portikus, einen Teil der Arkaden besonders hervorzuheben, als Point de Vue oder -auch hier wieder- als Schauffassade auszubauen, durch einen dahinter gelegenen Raum, einen Pavillon, zu betonen. In Anet,²⁵⁴⁾ dem Schloß, das Philibert de l'Orme ab 1548 für Diana von Foitiers erbaute, erweitert sich der Kanal an der rückwärtigen Seite des ebenfalls rustizierten Portikus zu einem Halbkreis, in dem, wie auf einer Insel, ein kleines Gebäude steht;²⁵⁵⁾ ursprünglich als Keller vorgesehen, fand man es, wie de l'Orme sagt, zu schön, und beschloß, es lieber für weniger vulgäre Zwecke zu benutzen, "Pour faire festins et donner passe-temps... jouer, baller ou faire autres choses de plaisir."²⁵⁶⁾

In Dampierre, einem anderen Schloß des Kardinals von Lorraine -ebenfalls um die Mitte des 16. Jahrhunderts und wahrscheinlich auch unter dem Einfluß Primaticcios entstanden-²⁵⁷⁾ befand sich an der Stelle, wo der rückwärtige Portikus stumpfwinklig zusammenlief, eine Badeanlage, ein Pavillon, bestehend aus einem kreisförmigen Raum mit flankierenden halbrunden Nischen, sicher in Anlehnung an antike Bäderanlagen entstanden.²⁵⁸⁾ Man hielt auch in Frankreich an der in Italien geprägten Vorstellung fest, daß diese, die Mitte des Portikus betonenden, ihm als Point de Vue dienenden kleinen Bauwerke irgendwie mit der Sphäre des Wassers, mit Grottenanlagen oder Bädern in Bezug gesetzt werden sollten.²⁵⁹⁾ Auch da, wo man auf steiles Gelände traf und somit Terrassen-Futtermauern anlegen konnte, öffnete man die darin eingelassenen Grotten nicht wie in Italien durch eine, drei, höchstens aber fünf Arkaden gegen das Freie hin, sondern durch eine Reihe von zehn, zwölf und noch mehr Arkaden, sodass auch hier wieder der Eindruck eines Portikus, einer Galerie entsteht. Diese Arkadenreihen und Portikusgrotten passen sich glücklich der stärkeren Breitlagerung des französischen Parks, im Gegensatz zu dem steil aufsteigenden italienischen Garten, an; das Pendant in der Freiraumarchitektur zu den im Innern der Hotels und Schlösser so beliebten Enfiladen, zu der typisch französischen Galerie.

Noch relativ bescheiden ist die Grottengalerie in der Futtermauer des 1565-75 von Du Cerceau erbauten Schlosses von Verneuil (sur Cise),²⁶⁰⁾ eine der spätesten Grottengalerien haben wir wohl in der Terrassenfuttermauer von Vaux-le-Vicomte.²⁶¹⁾

Das prächtigste und gelungenste Beispiel solcher Arkadengalerien mit dahinter gelegenen Grotten in einer Futtermauer stellen die Grotten- und Terrassenanlagen von Saint-Germain-en-Laye dar.²⁶²⁾

Diese grandiose Anlage²⁶³⁾ steigt über 6 Terrassen, die durch Rampentrepfen untereinander verbunden sind, vom Seineufer zum Schloß auf. Der ausführende Architekt für die Garten- und Terrassenanlagen war Claude Mollet; er arbeitete nach Plänen und Entwürfen von Étienne du Pérac, einem Künstler, der lange Jahre in Italien gelebt hatte, und mit einer Italienerin verheiratet war. Du Pérac hatte in Italien begeistert und interessiert die Reste der antiken Bauwerke studiert und aufgenommen und seine Stichfolge von der Villa d'Este - Maria Medici gewidmet - gehört zu den frühesten dieses Baues, dessen Ruhm sich gerade auszubreiten begann. Die Grotten mit ihrer gesamten Dekoration und Ausstattung, die Wasserkünste und Wasserspiele von Saint Germain-en-Laye sind das Werk der Francini.²⁶⁴⁾

In der Mitte der obersten Terrasse, deren Wände wiederum durch eine durchlaufende Rustikaarkatur gegliedert waren, befand sich ein Merkurbrunnen mit einer Peschiera davor, die von der doppelläufigen Rampentreppe hufeisenförmig umfaßt wurde. Von hier aus wurde das Wasser in die tiefer gelegenen Grotten und Terrassen geleitet. An den beiden Enden der Rustikagalerie dieser obersten Terrasse erhoben sich kleine Pavillons, deren Untergeschoß als Grotte eingerichtet war. Eine dieser beiden Grotten, im Pavillon Henri IV, ist, jedenfalls in der architektonischen Struktur noch erhalten: Pilaster mit Schafttringen tragen über einem dorischen Gebälk das niedrige Tonnengewölbe und gliedern die Wand zwischen Fenstern und Nischen.

In der folgenden Terrasse, der "Terrasse dorique" -so genannt nach den Ordnungen ihrer Rustikaarkaturen- befanden sich drei grosse Grottenzimmer, untereinander durch Arkaden verbunden. In der mittleren "Grotte du Dragon" sah man einen flügelschlagenden Drachen; nördlich davon lag die "Grotte de Neptune"; hier war der Meeresgott dargestellt, auf einem Delphinengespann, umgeben von Tritonen und Meerestieren. André du Chêne beschreibt ausführlich, welche Sehenswürdigkeiten allein die tuffsteinbesetzten Brunnenbecken vor der Neptunsnische bargen: "enrichi de mille petits animaux marins, les uns en conque, les autres en écailles, les autres en peau tout entortillés par le repli des vagues et des flots, courbez et entas-

sés l'une sur l'autre."²⁶⁵⁾ Auf der anderen Seite der Grotte waren waffenschmiedende Cyklopen dargestellt. Die Neptungrotte war, entsprechend ihrem Namen, offenbar besonders reich mit Brunnen und Wasserspielen ausgestattet; das Wasser floß aus dem Bart des Neptun, sprühte aus versteckten Öffnungen im Fußboden hoch bis zur Decke, um von da wieder auf die Besucher herabzuregnen. Im Süden der Grotte du Dragon lag die "Grotte de la Demoiselle", deren Hauptzierde die Wasserorgel war, auf der die Demoiselle spielte.

Die dritte Terrasse, die "Terrasse toscane" enthielt wiederum drei Grottenzimmer, die "Grotte de Persée et d'Andromède", wo Perseus den Drachen tötete und die Ketten, mit denen Andromeda an den Felsen gefesselt war, von selbst abfielen; die "Grotte d'Orphée"; hier spielte Orpheus auf der Lyra, worauf, eins nach dem anderen, Luchs, Löwe, Tiger, Bär, Wolf und Hirsch aus ihren Höhlen kamen und sich vor dem Sänger drehten, und schließlich die "Grotte d'Hercule". Unter der Terrasse toscane lag die "Grotte des Flambeaux" -sie war nur durch Fackeln zu erleuchten- mit einem technisch bewundernswert konstruierten hydraulischen Theater: Hier sah man das Meer, in ruhigen Zeiten und bewegt, Schiffe versanken in seinen Fluten, und eine Einöde mit wilden Tieren wurde sichtbar; schließlich erschienen Schloß und Park von Saint Germain-en-Laye, prunkvoll nachgebildet. Diese Grotte diente als Festsaal und Ludwig XIII. pflegte hier als Dauphin mit seiner Familie zu speisen.

Die architektonische und dekorative Ausstattung der Grotten von Saint Germain-en-Laye entspricht dem bereits aus Italien Bekannten: Nischen, Pilaster, kassettierte Tonnengewölbe, Mosaikfußböden, Marmorintarsien an den Wänden, Groteskenmasken, dazwischen Tuffstein, zu Ornamenten zusammengeordnete Muscheln. Die "Grotte de Persée et d'Andromède" war gänzlich mit einer Muscheldekoration ausgekleidet, die, nach Farben zusammengeordnet, Tiere und Pflanzen darstellte. Marmortische, Wand- und Deckenleuchter vollendeten die Ausstattung der Grotten.

Kein Stuck, wie ihn Primaticcio in Fontainebleau und Meudon in Anpassung an die französischen Gegebenheiten und in Anlehnung an den Dekorationsstil der Schule von Fontainebleau verwendete, keine emaillierte Terracotta, wie Palissy sie in der Tuileriengrotte gebraucht; Architektur und Ausstattung der Grotten von Saint

Germain-en-Laye sind rein italienischer Provenienz, ja die Herkunft läßt sich wohl noch enger einkreisen und auf die Du Pérac so gut bekannte Villa d'Este zurückführen. (Man vergleiche z.B. die "Grotte de la Demoiselle oder die "Grotte de Neptune", mit der Fontana di Bacco in der Villa d'Este.) Die monumentale Terrassenanlage mit ihren breit und großzügig angelegten Rampentreppen²⁶⁶), die sich -von der Seine gesehen zu einer einzigen Palastfassade zusammenschließt, läßt sich nur mit den vollendetsten und aufwendigsten italienischen Anlagen dieser Art vergleichen, eben vor allem mit der Villa d'Este, ja darüber hinaus fühlt man sich an die gigantische Anlage des antiken Praeneste erinnert. Die Wasserscherze, das thematische Programm der Plastik, die Art, die Figuren durch die Kraft des Wassers zu bewegen, erinnern an den Einfallsreichtum, die manieristische Verspieltheit Pratolinos. In der Monumentalität, der geradezu römischen "gravità" der Gesamtanlage wie in der lebenswürdig heiteren Phantasie der bei aller Kleinteiligkeit doch qualitätvollen und der Grottenarchitektur gemässen Innenausstattung hat Du Pérac, unterstützt von dem Florentiner Francini, die besten und größten italienischen Anlagen dieser Zeit kongenial nachempfunden und nachgeschaffen. Doch bleiben die Grottenterrassen von Saint Germain-en-Laye Kopie, wenn auch eine in sich gelungene und vollendete; neue Wege hat diese Schöpfung der französischen Grottenarchitektur nicht bahnen können. Die Rustikagalerien der Terrasse dorique und jonique mit ihrer Tendenz, die Anlage in die Breite zu dehnen, durch gleichberechtigte, architektonisch betonte Querachsen, die Vorherrschaft der aufschliessenden Längsachse abzuschwächen, bleiben das einzige französische Element in dieser rein italienischen Komposition.

Die Grotten Bernard Palissys.

Noch ehe die Arbeiten an den Grottengalerien von Saint Germain-en-Laye begonnen wurden, war Bernard Palissy, der Schöpfer eines völlig neuen Grottentypes, bereits gestorben.²⁶⁷⁾ Gleichzeitig Experimentator und Theoretiker, exakter Naturwissenschaftler und von phantastischen Ideen besessener Künstler fand er eine völlig neue und einzigartige Lösung zur Gestaltung und Ausstattung der Grotten: Er schuf sie aus emaillierter Terracotta.

Geboren gegen 1510 in Südwestfrankreich, begann Palissy etwa um 1540 in seiner Werkstatt in Saintes mit seinen keramischen Versuchen.²⁶⁸⁾ Diese Versuche schildert er mit größter Ausführlichkeit in seinem 1580 erschienenen 'Discours admirables de la nature des Eaux et Fontaines, tant naturelles qu'artificielles; Des Métaux, des Sels et Salines, des Pierres, des Terres, du Feu et des Émaux, Avec plusieurs autres excellents secrets des choses naturelles; Plus, un Traité de la Marne, fort utile et nécessaire pour ceux qui se meslent de l'agriculture, Le tout dressé par dialogues, esquels sont introduits la Théorique et la Pratique, Par M. Bernard Palissy, Inventeur des rustiques figulines du Roy et de la Roynie, sa mère.'²⁶⁹⁾

Danach hat er, ohne irgendeine Anleitung durch einen Lehrer, immer wieder in jahrelangen Versuchen die besten Tonarten zum Brennen erprobt, immer wieder neue Brennöfen gebaut und, vor allem, unendliche Mühe auf die Erfindung einer guten Emailglasur verwandt. Unter den größten Opfern, dem Spott der Nachbarn, entmutigt von immer neuen Rückschlägen, hat er, wie er sagt, "apprins à faire l'alchimie avec les dents."²⁷⁰⁾ 1564 erschien Palissys Schrift "Recepte véritable, par laquelle tous les hommes de France pourront apprendre à multiplier et augmenter leurs thrésors,"²⁷¹⁾ in der er den Plan zu einem Garten und zu den darin zu erbauenden Grotten gibt. 1563 veröffentlicht Palissy "Architecture et ordonnance de la grotte rustique de Monseigneur le duc de Montmorency", eine Beschreibung der Grotte, die er für den Connetable Anne de Montmorency etwa ab 1556 in dessen Schloß in Ecouen errichten sollte.²⁷²⁾ Seit 1662 trug Palissy den Titel "inventeur des rustiques figulines du roi" und wird 1565 nach Paris zur Ausschmückung des Tuileriengartens und um die Grotte in diesem Garten zu erbauen, berufen. In "Devys d'une

grotte pour la Royné, mère du Roy" schildert er diese Grotte in den Tuilerien.

In Paris besaß er ein naturwissenschaftliches "Cabinet", wo er Fossilien, Versteinerungen von Pflanzen und Tieren sammelte und geologische und paläontologische Studien betrieb.

Als überzeugter und streng gläubiger Hugenotte wurde Palissy mehrere Male wegen Ketzerei angeklagt und gefangen genommen, und obgleich sein Gönner, der Duc de Montmorency, ihn immer wieder beschützte und vor den schlimmsten Verfolgungen bewahrte, wurde er doch schließlich endgültig in den Kerker der Bastille geworfen, wo er 1590 starb.²⁷³⁾

Von den Grotten Palissys -wirklich erbaut wurde wohl nur die der Tuilerien- ist ausser einigen, bei Grabungen gefundenen Bruchstücken nichts mehr erhalten. Bereits 1589 fand man nur noch "quelques figures de terre fragile et de peu de valeur, que nous n'avons estimées estre valables pour inventorier."²⁷⁴⁾ Seine Wiederentdeckung und Rehabilitation in der Romantik²⁷⁵⁾ verdankt Palissy seinen Majolikaschüsseln und Platten, die bald völlig naturgetreu Tiere und Pflanzen darstellten,²⁷⁶⁾ oder aber stilisierte figürliche und ornamentale Motive zeigten. Und doch waren die Grottenanlagen das grosse und entscheidende Ziel seiner Versuche und seines künstlerischen Ehrgeizes; die Platten schuf er nur, um seinen Lebensunterhalt zu bestreiten und um weiter experimentieren zu können.

Die G r o t t e für das Schloß des D u c de M o n t m o r e n c y in Ecouen sollte nach Palissys Beschreibung²⁷⁷⁾ 13 m lang, 6,50 m breit und 5,50 m hoch sein; ein ungewöhnlich grosser Raum also, und das Unternehmen grenzt wahrhaft an Utopie, wenn man bedenkt, daß dieser ganze Bau aus Terracotta erstellt werden sollte, ja selbst wenn einige Teile schließlich doch noch gemauert wurden, allein die Auskleidung einer solchen Grotte mit emaillierter Terracotta, die Nachbildung ganzer Felsengebirge in diesem Material mußte eine gigantische Leistung sein.

Pilaster mit vorgelegten Halbsäulen, zwischen denen Nischen eingelassen waren, gliederten die Wände des Grotteninneren. An den Säulenkapitellen waren Guirlanden befestigt, in deren Blattwerk Äpfel, Birnen und Trauben eingelassen waren. Auf einem Absatz am Fuß der Wände sassen und lagen Schlangen, Eidechsen, Heuschrecken, Krebse, Krabben, Schildkröten und spuckten Wasser in einen Kanal,

der durch die Grotte floß. In diesem Kanal schwammen lebende Fische.

Über dieser ersten Pilaster- und Nischen-Ordnung setzte eine zweite aus Hermen, die auf den Säulen aufsassen und die Fenster zwischen sich aussparten, auf; Hermen, im style rustique, aus Terracotta gefertigt, die bald ein mit Muschelversteinerungen durchsetztes Gestein imitierten, bald einen brüchigen moosbewachsenen Felsen; wieder andere zeigten, aus Muscheln gebildet, die Maske eines bärtigen alten Mannes. Die Fenster waren unregelmässig, wie zufällig in den Fels gebrochen, ebenso die Wölbung der Decke. In der Wölbung und auf dem Gesims saßen unzählige Vögel, Trauben, Schwalben und Raben, dazwischen Katzen, Marder und Wiesel, die die Vögel jagten.

Die Glasur aller Tiere, Pflanzen und der Muscheln bildete genau deren natürliche Farben nach; alles Übrige, Wände, Decke und die Architekturglieder imitierte in emaillierter Terracotta Felsgestein, Jaspis, Porphyry, Marmor, Achat und die Gold-, Silber- und Kupferadern des Gesteins.

Diese Grotte war bestimmt für das Schloß in Ecouen, doch ist es nicht sicher, ob sie je dort wirklich errichtet wurde. Nach dem Bericht Palissys war sie in seinem Atelier in Saintes zu besichtigen;²⁷⁸⁾ natürlich konnte die Grotte dort nicht ganz aufgestellt gewesen sein, man sah nur "une partie de l'oeuvre", die aber als so bedeutend galt und so gerühmt wurde, daß viele, zum Teil hochgestellte und namhafte Persönlichkeiten,²⁷⁹⁾ kamen, dies Werk zu sehen. 1565 geht Palissy nach Paris, um in Katharina Medicis Tuileriengarten die Grotte zu errichten; 1570 wird die Aufstellung der Grotte in den Tuileries unter der Leitung Palissys erwähnt.²⁸⁰⁾ Die Beschreibung der Tuileriengrotte in "Devys d'une grotte pour la Roynne, mère du Roy" stimmt auffallend, zum Teil wörtlich, überein mit der Schilderung der Grotte für den Connetable.²⁸¹⁾ Zum Vergleich sei hier die Schilderung der Hermen in der Tuileriengrotte wiedergegeben:²⁸²⁾ "Et quant aux termes qui seront assis sur le rochier des fontaines, il y en auroit un qui seroit comme une vieille estatue mangée de l'ayr ou dissoulte à cause des gelées pour demonstrier plus grande antiquité. Et après cestuy-là, il y en auroit un aultre qui seroit taillé en for med'un rochier rustique, au long duquel il y auriot plusieurs mousses et petites herbes et un nombre de branches de lierre, qui ramperoiert a l'entour d'iceluy pour dénotter une grande antiquité. Item, après cestuy-la, il on auroit un aultre qui seroit

en facon comme bien souvent l'on trouve, des pierres que, en quelque endroit, qu'elles soit rompues, l'on y trouve un grand nombre de quoquilles creués et formées auedans de la mesme masse; aussy s'y trouve ung nombre de chailloux et quoquilles, lesquels sont beaucoup plus dures que non pas le résidu de la masse. Item, il y en auroit un aultre qui seroit tout formé de diverses quoquilles, voire tout le résidu du corps; et si quelqu'un ose disputer que ce n'est pas imyter nature, je prouveray que si, parce que ja monstreray, si besoing et plusieurs rochiers et pierrières qui, en quelque endroict que l'on les puisse couper, elle se trouvent toutes pleines de quoquilles, voire si près a près qu'elles se touchent l'une à l'autre."

Dimier²⁸³⁾ folgert aus dieser auffallenden Übereinstimmung der beiden Texte sehr überzeugend, daß die Grotte des Connetable in Ecouen nie aufgestellt wurde, die fertigen Teile in Palissys Werkstatt stehen blieben, sodass er sie schließlich der Königinmutter für die Tuileriengrotte anbot. Die 1865 zufällig bei einer Reparatur der Zuleitungen für die Wasserspiele des Tuileriengartens aufgefundenen Bruchstücke beweisen, daß jedenfalls die Tuileriengrotte wirklich erbaut wurde.

Diese Bruchstücke, heute im Museum von Sèvres und im Musée Carnavalet in Paris, lassen die grosse handwerkliche Vollendung von Palissys Arbeiten erkennen. Die aufgefundenen Formmodelle zeigen, daß Palissy seine Abgüsse für Pflanzen und Tiere, ja selbst für Menschen, nach der Natur nahm. Die Tierdarstellungen, die Pflanzen und Gräser, sind mit äusserster Feinheit, mit pedantischer Präzision wiedergegeben; nicht das geringste Detail ist weggelassen, die Bewegungen etwa der Schlangen sind höchst lebendig und wahr, wunderbar biegsam und geschmeidig dargestellt. Palissy rühmt sich, nicht eine Schlangenschuppe, nicht ein Barthaar weggelassen zu haben," au Moyen d'un émail si fin que la plus légère saillie y conservait son relief."²⁸⁵⁾ Versuche, die Emailglasur noch dünner, noch zarter und durchsichtiger herzustellen, beschäftigen Palissy immer von Neuem: "tous ses émails diaphanes et transparens en telle sorte que la forme de la sculpture aparoist autant bien, après qu'elle est couverte d'Email comme auparavant."²⁸⁶⁾

Die Frische und Leuchtkraft der Farben ist stellenweise noch zu erkennen. Blaue und leuchtend rote Töne auf grauem Grund, dazwi-

schen Adern von Gelb und Ocker, die die Gesteinsadern nachahmten; metallisches Grün verwendet Palissy für Moos und Gräser. Der opalisierende Glanz der Emailglasur, der über dem Ganzen lag, aufblitzend im Schein des Lichts, gebrochen und reflektiert im Wasser, muß einem solchen Grottendekor den Charakter märchenhaft-phantastischer Irrealität verliehen haben. Einzelne grössere Steine, grob behauen, Felsblöcke mit Muschelversteinerungen, Tropfstein arbeitete Palissy mit in die Terracottaverkleidung ein. Ebenso liebte er es, echte Muscheln, möglichst weiß und durchsichtig, "qui se trouvent souvent es ports et havres de cette Mer océane"²⁸⁷⁾ zwischen die Emailglasur zu mischen.²⁸⁸⁾

Am kühnsten offenbart sich Palissys künstlerische Phantasie in dem Gartenprojekt des *Recepte veritable...* "Den Garten wünscht er sich in ebenem Gelände, aber mit einem Hügel oder einer Felswand als Abschluß. Diese Felswand soll mit einer doppelstöckigen Terrassengalerie bebaut werden. Die Räume der unteren Galerie sollen als Bibliothek, chemisches Laboratorium und Speicher für kostbares Saatgut dienen; auf der oberen Galerie aber sollen, aus emaillierter Terracotta gearbeitet, menschliche Gestalten zu sehen sein, an die Balustrade gelehnt und so natürlich nachgebildet, daß die Besucher, die sie von unten sehen, sie grüssen und ihnen Reverenz erweisen. Der Garten ist durch 2 sich kreuzende Hauptalleen in 4 Kompartimente geteilt; an den Enden dieser Alleen und an den vier Ecken des Gartens sollen Grotten errichtet werden. Der Kreuzungspunkt der Alleen endlich soll durch eine Laube aus beschnittenen Pappeln markiert werden.

Von den Grotten in den vier Ecken des Gartens sollen bei zweien Mauern und alle Teile des Innenraumes ganz mit Email bedeckt sein. Durch ein Feuer, das Palissy im Innern entzünden wollte, sollte das Email zum Schmelzen gebracht werden, sodass eine einheitliche, spiegelnde, irisierende, mit seltsamen Farbspielen und fremdartigen Formmotiven bedeckte Oberfläche entstünde.

Die beiden anderen Grotten sollten wirkliche Höhlen darstellen und nirgends mehr sollte die Hand des Menschen zu erkennen sein: "il sera tout rustique comme si un rocher avoit esté creusé a grands coups de marteaux."²⁸⁹⁾ Auch von aussen sollten diese Grotten völlig wild erscheinen, ganz der Natur nachgebildet, sodass niemand darunter eine menschliche Wohnung würde vermuten können. Gras und Bäume sollten in den höheren Felspartien des Baues gepflanzt

werden und kleine Wasserrinnsale sollten herabfließen. Die vier Pavillons an den Enden der Hauptalleen, von Palissy mit "Cabinet vert" bezeichnet, sollten aus Ulmen geschaffen werden, deren Stämme die Säulenschäfte bilden sollten und deren Laubwerk kunstvoll zu allerhand Figuren und Ornamenten verschnitten werden sollte.

Im Innern dieser Lauben wünschte Palissy eine Felsanlage. Für die Ausstattung und Dekoration dieses künstlichen Felsengebirges bietet Palissy seine ganze unerschöpfliche Phantasie, sein hohes handwerkliches Können auf. Um den Reichtum, die Fülle des Dargestellten ermessen zu können, sei hier wörtlich zitiert.²⁹⁰⁾

"Ce premier rocher sera fait de terre cuite insculptée et esmaillée en façon d'un rocher tortu, bossu et de diverses couleurs estranges, aussi que je fay la grotte de M.le Connestable. Note donc qu'au bas et pied du rocher il y aura un fossé naturel ou recevable d'eau qui tiendra autant en longueur comme ledit rocher. Pour ceste cause, je ferai plusieurs bosses en mon rocher, le long du dit fossé, sur lesquelles bosses je mettray plusieurs grenouilles, tortues, chenilles, escrevisses et un grand nombre de coquilles de toutes espèces. Aussi y aura plusieurs branches de corail duquel les racines seront au pied du rocher, afin que les dits coraux ayent l'apparence d'avoir creu dedans le dict fossé. Item un peu plus haut, y aura plusieurs trous et concavitez, sur lesquels y aura plusieurs serpents, aspics, et vipères, qui seront chouches et entortillez... Et tout le residu du haut du rocher sera ainsi biais, tordu, bossu, ayant un nombre d'espèces d'herbes et de mousses insculptées, qui coustumièremment croissent es rochers et lieux humides, comme sont scolopendres, capilli veneris, et autres telles espèces d'herbes. Et au-dessus des dictes mousses et herbes, il y aura un grand nombre de serpents, aspics, langôtres et lézards qui ramperont le long, les uns en haut, les autres de travers et les autres descendant en bas, tenants et faisant plusieurs gestes et plaisants contournements. Et tous les dicts animaux seront insculptez et esmaillés si près de la Nature que les autres lézards naturels et serpents, les viendront souvent admirer, comme tu vois qu'il y a un chien en mon hastelier de l'Art de Terre que plusieurs autres chiens se sont prins à gronder à l'encontre, pensants qu'il fust naturel."

Über diesen künstlichen Felsen sollten kleine Wasserbäche rieseln, die in den Graben mündeten; in diesem Graben sollten sich lebende Fische, Frösche und Schildkröten befinden, daneben aber sind die gleichen Tiere, nun wieder in Fayence, in den Fels eingelassen, und alle Besucher sollen glauben, dass sie eben erst aus dem Graben herausgekrochen seien. In die Felsanlage sind Sitze eingelassen, emailglasierte Tische und Kühlanlagen für Flaschen und Gläser.

In den anderen "Cabinets verts" sollten die Terracottafelsen noch zusätzlich mit kostbaren Steinen und echten Muscheln geschmückt werden. 291)

Die ästhetische Wertung, die Bestimmung der Höhe der künstlerischen Qualität von Palissys Werk ist schwierig. Sein handwerkliches Können ist das eines genialen Künstlers, seine Phantasie aber, seine Vorstellungswelt ist die eines die Schöpfung in all ihren Offenbarungen verehrenden und erforschenden Naturwissenschaftlers. Die Liebe zur Natur, in der der Hugenotte fromm-demütig Gottes Werk sah, ist das Primäre; der die Formen der Natur umbildende freie, nur den Gesetzen der Ästhetik verpflichtete Künstler mußte dahinter zurückstehen.

Nie stoßen wir auch nur auf den mindesten Versuch zur künstlerischen Stilisierung einer Naturform; im Gegenteil, Palissys skurrile Phantasie verändert Formen der Architektur, wie Pilaster und Hermen, ja selbst Wände und Decken in naturvortäuschende Gebilde.

Ein Naturalismus, eine Naturnachahmung in dieser Ausschließlichkeit, in dieser geradezu wissenschaftlichen Exaktheit, ist einmalig auch in der Grottenarchitektur, die solchen Bestrebungen ja an sich entgegen kam. Kein Tier, das nicht in dieser Umgebung wirklich möglich wäre (nicht etwa wie in der Villa di Castello Einhörner, Giraffen, oder Fabeltiere), keine Götter, Halbgötter oder Sagengestalten. Und dies alles aus größtenteils nicht naturgewachsenem Material, sondern aus emaillierter Terracotta.

Palissy ging vom Detail aus; die täuschende Vollkommenheit eines Vogelgefieders, einer Schlangenhaut war ihm wichtig, nicht der künstlerische Gesamteindruck eines Raumes. Er ist Kunsthandwerker; so großartig und kühn, so einmalig sein Unternehmen ist, seiner künstlerischen Vorstellungswelt mangelt die Monumentalität. So bitter ernst er sich um die Vollendung seiner Werke mühte, seinen

Schöpfungen fehlt jeder Zug zum Erhabenen; aber im einzelnen sind sie kostbar und erlesen, entzücken durch die Delikatesse der Farbe, Glasur und Bewegung, durch die vollkommene Lebendigkeit und Naturnähe. Palissys Werk versinnbildlicht die Negation der Kunst mit den Mitteln der bildenden Kunst, mit der meisterhaften Beherrschung der Töpferkunst: Das macht sein Werk zu einem einzigen Paradoxon.

Die Schöpfungen Palissys stehen innerhalb der Geschichte der Grottenarchitektur völlig isoliert.

Glasfluß gab es auch schon in italienischen Grotten, z.B. in Pratolino, sehr viel seltener schon gefärbtes Email. Man verwendete es an Stelle von Marmorintarsien oder Mosaik für die ornamentale Dekoration, also gerade da, wo es sich um rein künstlerische Kompositionen handelte, sodass abgesehen von der äusserlichen Verwandtschaft des Materials nicht die mindeste Beziehung zwischen solchen Schöpfungen und Palissys Werk besteht. Zudem ist es zweifelhaft, ob er, der Autodidakt, überhaupt von diesen italienischen Grotten wußte.

Wahrscheinlich kannte Palissy Girolamo della Robbias Fayencen an der Fassade von Franz'I. Schlößchen "Madrid" in Bois de Boulogne, 292) aber auch hier handelt es sich nur um äusserliche, materialbedingte Ähnlichkeiten; der Geist, der hinter della Robbias Werk und dem Palissys steht, ist völlig konträr.

Sicher ist die Dominanz des dekorativen Elementes, die Tendenz zum Detail, zur Kleinteiligkeit allgemein um die Mitte und im dritten Viertel des 16. Jahrhunderts, darüber hinaus der Grottenarchitektur a priori eigen; sicher blüht die Grottenmode in der Zeit des Manierismus überall, in Meudon wie in Pratolino, ist die Tendenz zum style rustique zum Nonfinito besonders stark und ausgeprägt, aber alle diese Tatsachen treffen nicht das Entscheidende in Palissys Werk: die exakt wissenschaftlich erforschte Nachahmung der Natur, der sich der Künstler willig unterordnet, die einmalig handwerkliche Vollendung in der Nachbildung dieser Naturformen in Terracotta mit Emailglasur und das wahrhaft utopische Unterfangen, monumentale Werke in diesem Material zu erstellen. Palissys Kunst starb mit ihm; einzig seine naturalistischen und ornamentalen Pflanzen- und Tierschüsseln fanden Nachahmer. Seine Grottenkompositionen aber waren zu exzeptionell, zu subtil, zu extrem, zu sehr an die einmalige Mischung seiner Persönlichkeit aus

frommem Naturverehrer, Experimentator, Künstler, Kunsthandwerker und schwärmerischem Phantasten geknüpft, als daß sie eine Nachfolge hätten finden können.

Die Eremitage von Gaillon.

Der Fries, den die Hermen à la rustique von Palissys Tuileriengrotte stützten, trug eine Inschrift, die das Lob der Weisheit pries, die allein Gott wohlgefällig ist.²⁹³⁾

Frömmigkeit, die danach strebt, Gott zu gefallen und Weisheit, das hohe Bildungsideal des Renaissancemenschen, diese beiden Ideenwelten, die Form, wie diese beiden Geisteshaltungen sich in der bildenden Kunst offenbaren, scheinen in der Eremitage von Gaillon versinnbildlicht.²⁹⁴⁾

Der Bau des Schlosses von Gaillon wurde 1501 begonnen. Bauherr war der Kardinal George von Amboise, "qui portait obstinément ses regards au delà des monts avec des ambitions personnelles aussi grandes que celles de son roi."²⁹⁵⁾ Nachdem zuerst eine Reihe einheimischer Baumeister am Schloßbau beschäftigt wurden, kamen etwa ab 1508 eine Anzahl italienischer Bildhauer und Dekorateurs nach Gaillon, deren Arbeiten nunmehr den stilistischen Charakter des noch gotischen Schlosses mehr und mehr umwandelten. Gaillon stellt eine der markantesten und frühesten Einbruchsstellen italienischen Kunstgeschmacks in Frankreich dar, verursacht vor allem durch die Persönlichkeit des Bauherrn.

Die Eremitage liegt abseits vom Schloß im Park. Ab 1503 erbaute sich der Kardinal hier eine kleine Gartenanlage, "Le Lydieu" genannt, -wohl in Anlehnung an die Vignen römischer Kardinäle²⁹⁶⁾- ein kleiner quadratischer Garten, umgeben von Pergolen, geschmückt mit allegorischen Statuen und einem Pavillon. An diese Anlage schloß sich ein viereckiges vertieftes Wasserbecken an, in dessen Mitte sich ein Felsen erhob, in den ein kleines Oratorium eingebaut war. Eine kleine Kapelle lag zu Seiten des Bassins. Diese "Eremitage" wird zuerst 1508 erwähnt, und wir hören hierbei gleichzeitig, daß dort auch Reliquien aufbewahrt wurden.²⁹⁷⁾ Von dieser Eremitage führt ein breiter gerader Kanal,²⁹⁸⁾ eingefäßt von Balustraden und begleitet von einer Rustikagalerie zu der von Jacques Androuet Ducerceau etwa zwischen 1560 und 1566 für den Kardinal von Bourbon, Erzbischof von Rouen, -der damalige Besitzer des Schlosses- erbauten sogenannten "Maison blanche", einem italienischen Casino katexochen.²⁹⁹⁾ Bei diesem Casino, einem zweistöckigen rechteckigen Bau, umflossen von dem Kanal und nur durch Brücken erreichbar, finden wir das ganze kanonische Dekorationspro-

gramm ähnlicher italienischer Bauwerke wieder.

Das Untergeschoß ist durch Arkaden mit vorgelegten Halbsäulen gegen das Freie hin geöffnet. Die Scheitelmitte der Rundbögen ist durch Löwenköpfe betont, von deren Maul Guirlanden ausgehen, gehalten von Genien, die in den Archivoltenzwickeln sitzen. Im Oberstock gliedern Hermen, deren Arme sich zu Voluten einrollen und aus deren Schultern Schmetterlingsflügel wachsen, die Wand zwischen den Fenstern. Masken und Guirlanden vollenden den Dekor des Oberstockes. Eine reliefgeschmückte Attikazone mit einer Balustrade bildet den Abschluß der Fassade. Der grosse Saal des Untergeschosses - ein wirklicher Gartensaal, durch die offenen Arkaden dem Freien verbunden, den Wassern des Kanals, die andererseits wieder dieses für die private Sphäre geschaffene Bauwerk gegen die Umwelt abschliessen - wird durch Nischen und Satyrhermen mit seltsam verschlungenen Bocksfüßsen gegliedert. Brunnen und Figuren von Sphingen schmücken die Nischen. Eine Groteskendekoration füllt die oberen Teile der Wände. Ein überreicher und spielerischer Dekor, der aber stellenweise, vor allem in der Häufung von Fabelwesen, die halb Tier, halb Mensch und noch dazu Architektur- und Dekorationsglied sind, die lebenswürdige Grazie, die z.B. der Fassadendekoration der Villa Pia eigen ist, ins Bizarre parodiert.

Eremitenfelsen und italienisches Casino stehen sich hier, zu einer Anlage zusammengebunden, aber getrennt durch ein halbes Jahrhundert, gegenüber.

Kleine Kapellen, im Park gelegen, finden wir auch in Blois und Chantilly,³⁰⁰⁾ die Eremitage v. Gaillon stellt jedoch den frühesten Versuch dar, eine solche Gartenkapelle den der Garten- und Freiraumarchitektur spezifischen Stilgesetzen anzupassen, sie à la rustique zu gestalten.

Die Befolgung der religiösen Pflichten, der stündlichen Gebete, war noch immer eine selbstverständliche tägliche Gewohnheit. Das neu-erwachte Naturgefühl des Renaissancemenschen, das kultivierte höfische Leben schuf sich nun - in einer Zeit, wo man, ehe man an die Umgestaltung der noch gotischen Schlösser ging, zuerst und vordringlich die Gärten modernisierte und dem herrschenden Kunstgeschmack anpaßte - diese Rustikaoratorien in den Gärten. Doch scheint der frühe Teil der Eremitage, von 1508, in der man ja sogar noch Reliquien aufbewahrte, noch im Spätmittelalter verhaftet, wenn auch die hier einsetzende Verniedlichung des Asketengedankens,

die Privatisierung der sakralen Sphäre nicht zu verkennen ist.

Auch kunsthistorisch betrachtet erscheint die strenge Isolierung der eigentlichen Eremitage gegenüber der Gesamtanlage, die gotische Architektur der Kapelle, der steil aufragende Felsen ohne jede architektonische Fassung, noch in vielem spätgotischen Stilgesetzen verpflichtet.

Zu einer "Chartreuse, abondant en tout plaisir,... fort mignarde et jolie"³⁰¹⁾ wird die Eremitage von Gaillon wohl erst, bezieht man die später entstandene Maison blanche in diese Anlage mit ein; dieses Casino, das nun wirklich wie die Villa Pia bestimmt zu sein scheint, "für eine geistvolle Plauderei in der Abendkühle, in Stunden angeregter Muße", ein Rifugio für den gebildeten, belesenen freigeistigen Renaissancemenschen, wo Theateraufführungen stattfanden, und dem man die Namen "Isle Heureuse" und Parnasse de Gaillon" gab.³⁰²⁾

Die Eremitage von Gaillon stellt die Vereinigung mittelalterlicher und humanistischer Geisteshaltung, den Ausdruck, den sie in der Formensprache der bildenden Kunst gefunden haben, dar.

Doch sind diese beiden Ideenwelten noch durchaus eindeutig, echt und wahr symbolisiert; die Persiflage, die Travestie, das galant-höfische Spiel, ebenso wie die sentimentale Romantik bestimmen erst sehr viel später den Charakter solcher Bauten.

Tendenzen zur Fassaden- und Theaterarchitektur
bei den französischen Grottenbauten des 17. Jahrhunderts.

Häufig schon wurde in dieser Untersuchung auf die enge Beziehung zwischen Theater- und Grottenarchitektur hingewiesen, auf die Ähnlichkeit der verwendeten künstlerischen Mittel und des stilistischen Formenschatzes.

Besonders offenkundig wird diese Verwandtschaft in Frankreich seit Beginn des 17. Jahrhunderts, wobei um die Mitte des Jahrhunderts noch, gleichsam als Katalysator, der sich wieder neu verstärkende italienische Einfluß auf die französische Kunst hinzutritt.

Maria Medici, die Gondi, auch die den Luxus liebende Anna von Österreich, hatten dafür gesorgt, daß die Verbindung mit der sich nun schon mehr und mehr dem Barock zuneigenden Kunst Italiens nicht abbrach, und Mazarin endlich umgab sich wieder mit einem ganzen Hofstaat von italienischen Landsleuten, vor allem von Künstlern, ließ seine Familie nachkommen, vergab Bischofssitze an Italiener. Italienischer Kunstgeschmack, italienische Lebensweise prägten das Bild des Hofes.³⁰³⁾ Schließlich war es Mazarin, der am französischen Hof das italienische Schauspiel einführte, das die Architektur der Zeit mitformen sollte und vor allem der Grottenarchitektur neue Impulse gab.

Langsam hatte sich diese Entwicklung schon vor der Zeit Mazarins angebahnt: Man begann mit perspektivischen Effekten zu operieren, setzte die gebaute Architektur in der gemalten scheinbar fort. Richelieu hatte im Park von Rueil den Prospekt eines Triumphbogens aufgestellt,³⁰⁴⁾ der so täuschend gemalt war, daß die Schwalben versuchten, hindurchzufliegen und Evelyn berichtet von zwei "perspectives seeming to enlarge the allys" in St. Cloud.³⁰⁵⁾

Die Francini hatten schon 1615 für Heinrich IV. Theaterdekorationen und komplizierte Maschinerien geschaffen,³⁰⁶⁾ und endlich finden wir jetzt auch in Frankreich Vitruvs Vorschriften für die Ausstattung bei Tragödie, Komödie und Satyrspiel wieder: "il faut qu'il y ait une grotte, fontaine, jardin, fleurs."³⁰⁷⁾

Diese schon mit Beginn des 17. Jahrhunderts einsetzende Entwicklung findet ihren Höhepunkt in den Festen Fouquets in Vaux-le-Vicomte und Ludwigs XIV. in Versailles³⁰⁸⁾. Die Architektur, speziell die Grottenarchitektur, wird immer stärker Hintergrundkulisse für höfische Feste, für Feuerwerke und Schaustellungen; Elemente der Thea-

terdekoration, perspektivische Täuschungen, die Komposition auf einen Point de Vue hin, die Schaffung einer Scene offenbaren sich in den Konzeptionen der Grottenbauten dieser Zeit.

1630 errichtete Salomon de Brosse für Maria Medici im Garten des Palais Luxembourg, der eine Nachbildung des heimatlichen Palazzo Pitti der Regentin werden sollte, am Ende einer Querachse die "Fontaine de Médici",³⁰⁹ eine dreinischige Brunnen- und Grottenanlage mit vorgelegten Halbsäulen, eine hohe Attika über der mittleren und lagernden Flußgöttern über den seitlichen Nischen. Rustikabossierung und die Nachbildung von Tropfstein und Stalaktiten betonen den Charakter des Grottenhaften. Die Statue einer Nymphe schmückte ursprünglich die mittlere Nische.³¹⁰⁾

Die Grottenanlage von Wideville, 1636 erbaut,³¹¹⁾ als Point de Vue den Abschluß der Mittelachse betonend, ist in ihrer Gesamtanlage aufs Engste mit der Fontaine de Médici verwandt: ein Grottentempel mit einer ausgesprochenen Schaufassade, durch Rustikahalbsäulen, deren Quadern Tropfsteinbildungen nachahmen, in drei Arkaden gegliedert. Vor allem die Attikazone mit ihren lagernden Flußgöttern über den seitlichen und dem runden Giebel über der mittleren Arkade ähnelt selbst bis ins Detail (die Kartusche, der rustizierte Schlußstein des Giebels, der Arkaden, auch die Art der Bossage) so sehr der Fontaine de Médici, daß die Grotte von Wideville fast wie eine Kopie des 6 Jahre älteren Bauwerks anmutet; doch während der Medicibrunnen eine reine Fassadenarchitektur war, öffneten sich die Arken der Grotte von Wideville zu einem dahinter gelegenen querechteckigen Raum mit Brunnennischen, der in gebräuchlicher Weise mit Muscheln und Stuck ausdekoriert war und dessen, von Vouet gemaltes, Gewölbefresco den Parnass darstellte.³¹²⁾

Die Verwandtschaft solcher Brunnengrottenanlagen in ihrer Gesamtkonzeption wie in Details der Architektur und Dekoration mit denen der Villa d'Este, zum Beispiel der Fontana della Civetta, della Proserpina oder der Wasserorgel, ist offensichtlich. Daß sie häufig dazu dienten, den Endpunkt einer Wasserleitung, eines Aquaeduktes architektonisch zu verkleiden,³¹³⁾ setzt sie in Beziehung zu den römischen Fassadennymphäen, und von hier aus führt wiederum der Weg zurück zu den Schaufassaden und zur Theaterdekoration.

Doch stärker als etwa in der Villa d'Este, wo die Brunnengrotten häufig von einem eigenen kleinen Hof umgeben und so gegen den Garten hin isoliert wurden, sind diese französischen Anlagen bestimmt,

auch schon von weitem gesehen zu werden; sie sind weit mehr Point de Vue und weniger selbständiges Bauwerk.

Abgeschlossener durch umgebende Mauern und ein davorliegendes Wasserbecken mit Springbrunnen ist die ebenfalls etwa um 1630 entstandene Grottenanlage im Park von Richelieus Sommerschloss Rueil.³¹⁴⁾

Das Innere der Grotte war, so berichtet Evelyn,³¹⁵⁾ reich mit Muscheln geschmückt, aus denen die Figuren von Satyrn und anderen Phantasiegestalten gebildet waren. In der Mitte stand ein marmorner Tisch mit einem Springbrunnen, "qui represente toute sorte de choses par des differens tuiyaux qu'ils iy mettent dessus, comme le soleil, une estoille, un esvantail de dame, de la pluïje, de la gresle".³¹⁶⁾ Durch schmale Öffnungen in der Decke ergoß sich ein überraschender Regen über die Besucher und beim Heraustreten wurden sie von zwei Musketieren mit Wasser beschossen. Die nischengegliederte Fassade der Grotte war rustiziert; dazwischen waren Wandfelder mit Groteskendekoration eingelassen. Ein balustradengeschmückter Architrav schloß die Fassadenarchitektur ab. Die Grotte von Rueil ist Endpunkt der grossen Wasserstraße, deren Ausgangspunkt die Kaskade bildete. Die Wasser flossen von da, in verschiedenen Bassins immer wieder gesammelt, in einen ruhigen Kanal, der in der Peschiera vor der Grotte endete. So bildet die Grotte gleichzeitig das notwendige Gegengewicht für die Kaskade am anderen Ende der Achse und ist Abschlußfassade für die große Wasserstraße. Die Grotte von Rueil ist trotz ihrer Fassadenarchitektur im Aussenbau durch die umschliessenden Mauern abgegrenzter und räumlich faßbarer.

In St. Cloud, dem Schloß der Gondi, der Bankiers Marias von Médici, bildete die Grotte den Ausgangspunkt der grossen Kaskade.³¹⁷⁾ Nach der Schilderung Evelyns³¹⁸⁾ sollte die Grotte den Parnass versinnbildlichen: Sie war mit einer Kuppel eingedeckt, Malereien, die MUSEN darstellend, bedeckten die Wände und Statuen, "whereof some are antic and good",³¹⁹⁾ vollendeten die Ausstattung.

Breiter gelagert und auch in der Situation innerhalb der Gesamtanlage mehr an die "teatri" Frascati's erinnernd, muß die Grottenanlage des 1675 von Gottard erbauten Schlosses von Villacere³²⁰⁾ gewesen sein. Sie war durch Nischen und Hermen gegliedert und der Rundgiebel über der Mitte war mit der Figur Neptuns in seinem Wagen geschmückt. Diese Grotte lag genau dem Mittelrisalit des Schlosses mit dem Hauptraum, dem Salon, gegenüber, die große Achse -beginnend mit dem Vorhof und den umgebenden Wirtschaftsräumen, dem Cour d'hon-

neur und schließlich dem Schloß selbst- abschliessend.

Fast eine wörtliche Übernahme des klassischen Frascatiteatro stellt schließlich Marots Entwurf für eine Badeanlage "au bout du Château des Maisons" (-Laffitte) dar³²¹): eine halbkreisförmige Rustikaarchitektur mit Brunnen in den Nischen der Fassadenwand und einem Wasserbecken davor.

Haute-cœur bezeichnet die hier besprochenen Anlagen wie die Fontaine de Médicis, die Grotten von Rueil, St. Cloud, Wideville und Villacerf als Nymphäen,³²²) womit, gebraucht man diese Bezeichnung im ursprünglichen Sinne für Bauten wie die römischen Fassadennymphäen, ein typisches Kennzeichen, das diese Bauwerke gemeinsam haben, charakterisiert ist: ein Bau, dessen Spezifikum nicht der Raum, sondern die Fassade ist, eine Architektur, die keine Tiefe schafft, sondern diese vielmehr scharf und pointiert abgrenzt, sich vor sie schiebt wie eine Kulisse. Die Beziehung zum Wasser wie die zum Scenarium des Theaters sind weitere Berührungspunkte mit den römischen Nymphäen. Anlagen in der Art wie die Grotte von Wideville oder der Médicibrunnen, ohne umgebenden Brunnenhof, ohne eine davorliegende Peschiera, sind nicht direkt auf italienische Vorbilder zurückzuführen; sie stellen eine Modifikation dar -ähnlich wie die Rustikagalerien- bedingt vielleicht auch durch das anders geartete Gelände, das es nicht ermöglichte, solche Anlagen durch Futtermauern zu hinterfangen, zu rahmen und einzubinden.

Kein selbständiges Bauwerk, sondern Teil eines Gartenraumes, Steigerung Abschluß und Point de Vue einer Achse -die noch nicht wie später im klassisch-französischen Garten ins Unendliche ausläuft- inspirieren sich diese Grottenanlagen an der Theaterarchitektur, darüber hinaus auch an römischen Triumphbögen, so auch die Art der Benutzung vom Privat-Intimen ins Höfisch-Festliche und Offizielle transponierend.

Diese typischen Elemente finden wir auch in der aufwendigsten Grottenanlage dieser Art, in der T h e t i s g r o t t e von V e r s a i l l e s wieder: Die Beziehung zur Theater- und Schauarchitektur -hier noch betont durch die konkrete Bestimmung des Platzes für Theateraufführungen- die Verwandtschaft mit Festdekorationen, die Wandlung ins Offiziell-Höfische, und wenn auch in der architektonischen Gestaltung bis auf die reliefgeschmückte Attikazone nur schwache Erinnerungen an römische Triumphbögen anklingen, so entspricht dafür die Idee, die dem ikonographischen Programm der Grot-

te zu Grunde liegt, fast völlig der Geisteshaltung, die zur Entstehung der römischen Triumphbögen führte: durch eine wohldurchdachte Folge von Symbolen wird verdeutlicht, daß in dieser Grotte alles dem Sonnenkönig huldigt und seine Person glorifiziert.

Die wirklichen Festsäle von Versailles waren die Bosketts, die Kaskaden und Bassins, die Parterres, die Arkaden und Treppenanlagen der Orangerie, kurz, die offenen Räume des Parks gewesen. Vor allem aber gilt dies für die ersten Jahre, nachdem Ludwig XIV. sich dieses Schloß zum Lieblingsaufenthalt auserwählt hatte. 1662/63 begann Le Nôtre mit der Umgestaltung des Gartens,³²³⁾ aber erst nach 1668 entschloß sich der König, auch das Schloß, das alte Jagdschloßchen Ludwigs XIII. umzubauen und zu erweitern. Gerade in diesen ersten Jahren aber feierte man jene berühmten, prunkvollen und rauschenden Feste,³²⁴⁾ und als Ballsaal, als Theater- und Turnierplatz diente der Park selbst, phantastisch und mit höchstem Aufwand dekoriert und immer wieder neu verwandelt.

1664 feierte man die "Fêtes des plaisirs de l'Ile enchantée" zu Ehren der Me La Vallière und baute dafür auf einer Insel des grossen letzten Bassins der damaligen Anlage den Feenpalast der Alcina aus Ariosts "Rasendem Roland" auf.³²⁵⁾ Für die Aufführung der "Iphigenie" errichtete man am Ende einer Allee eine Dekoration mit Wasserbecken, Brunnen und Grotten, deren Abschluß ein Marmorportikus bildete.³²⁶⁾

Bosketts, kunstvoll beschnitten, verwandelte man mit Hilfe von Holzgerüsten -durch Blumen und Guirlanden verborgen- Gobelins, Vasen, Statuen, Brunnen, Wasserspiele und kunstvoll aufgebaute Bufets in Festsäle, wo das Licht, der auf Delphinenschwänzen aufgesteckten Fackeln sich im Wasser, das diesen Delphinen aus dem Maul sprühte, spiegelte, den ephemeren und phantastischen Charakter solcher Bauten noch stärker betonend.

Aus dem Geist dieser Feste heraus, dem Wunsch, sich immer wieder neue und schönere Hintergründe und Kulissen zu schaffen, entstand 1665 die Thetisgrotte von Versailles.³²⁷⁾ "Je songeai", schreibt Charles Perrault in seinen Mémoires,³²⁸⁾ "qu'à l'autre extrémité du même parc, où était cette grotte, il serait bon de mettre Apollon, qui va se coucher chez Thetys après avoir fait le Tour de la terre, pour représenter que le roi vient se reposer à Versailles après fait du bien à tout le monde..." Charles Perrault erzählte seinem Bruder, Claude Perrault, von diesem Einfall; dieser fertigte eine

Skizze an, nach der -nachdem sie vom König gebilligt worden war- Le Brun den endgültigen Entwurf machte.

Die Grotte ist also von Anfang an konzipiert als Apotheose auf den Roi soleil, und von hier aus nahm jener Symbolismus seinen Ausgang, der sich nun überall in den Statuen, Brunnengruppen etc. wieder- spiegelte und von dem Hauteceur schreibt: "Ovide semble n'avoir écrit les Métamorphoses que pour fournir une matière aux artistes de Sa Majesté."³²⁹⁾

Die Ausführung des von Le Brun geschaffenen Entwurfes für die Thetisgrotte wurde wiederum den Francini übertragen. Die beiden Söhne Thomaso Francinis, François und Pierre, seit 1661 ausschließlich in Versailles tätig und Schöpfer der gesamten hydraulischen Anlagen, Pumpwerke und Aquädukte,³³⁰⁾ ermöglichten durch ihr überragendes technisches Können erst die Verwirklichung der genialen Intentionen Le Nôtres. Die Ausstattung der Thetisgrotte, die Anlage ihrer Wasserkünste und -spiele wurde das krönende Meisterwerk der Francini in Versailles. Eine eigene, nur für die Grotte bestimmte Pumpanlage mußte erbaut werden, die das Wasser in das auf dem Dach der Grotte gelegene Reservoir leitete.

Die Grotte erhob sich -sie wurde 1684 beim Bau des Mansardschen Nordflügels abgerissen- an der Stelle, wo sich heute das Vestibül zur Kapelle befindet. Sie war über einem einfachen rechteckigen Grundriß errichtet, zwei Joche tief und drei Joche breit; die Teilung der Joche geschah durch Pfeiler mit Pilastervorlagen. Die Fassade öffnete sich durch drei hohe Rundbogenarkaden gegen das Freie hin. Die Wandfelder zwischen den Arkaden waren mit Tropfsteinnachahmungen dekoriert, in den Zwickeln saßen Reliefmedaillons, Nereiden darstellend. In den drei Reliefs der Attika, wiederum durch eine Tropfsteinnachahmung unterteilt, steigt Apollon mit seinem Wagen zu Thetis herab, von Tritonen empfangen. Auf den vergoldeten Gittern -nach Entwürfen von Claude Perrault gefertigt-, die die Arkaden verschlossen, waren die Sonnenstrahlen dargestellt, die auf 6 Erdkarten in Form von Medaillons niederfielen.

Wände, Nischen, Deckenwölbung und die Pfeiler des Grotteninneren waren völlig mit Muscheln, Bernstein, Perlmutter und Korallen ausgelegt; nach Farben und Größe zusammengestellt, markierten sie die architektonische Struktur und bildeten, zu vegetabilischen, animalischen und geometrischen Ornamenten zusammengeordnet, die Dekoration der Wandfelder, der Nischen und der Decke. Claude Perrault

schuf die Entwürfe für die Fußbodeninkrustation und den Muscheldekor der Wände und der Decke, dessen Ornamentik bei allem Reichtum doch sehr gebündelt und maßvoll erscheint, und in der klaren und übersichtlichen Führung seiner Linien ein gutes Gegengewicht gegen die a priori vorhandene materialbedingte Unruhe einer solchen Dekoration bildet.

Die Kostbarkeit des verwendeten Materials übertrifft alles bisher Dagewesene. Félibien³³¹⁾ berichtet gar, wohl etwas zu summarisch, daß -mit Ausnahme des felsenähnlichen Rustikasockels- "tout le reste de la grotte est bâti de nacre de perle". Das L des königlichen Namenszuges und die Krone darüber waren aus echten Perlen gebildet; grosse Perlen schmückten auch die goldenen Arme der drei Lüster, die die Form der Weltkugel hatten. Sechs Drachen aus Perlmutt dienten als Kerzenhalter, waren aber auch gleichzeitig für Wasserspiele eingerichtet: welch phantastischer Effekt, die beiden unversöhnlichen Elemente Feuer und Wasser scheinbar aus einer Quelle zu speisen. Die vorherrschende Farbe war -es handelte sich ja um die Wohnstätte der schönsten Meeresgöttin- Blau, als Folie für den opalisierenden Schimmer der Muscheln, Perlen und des Perlmutt vorzüglich geeignet; dazwischen das Rot der Korallenzweige, aufgenommen von den in Rot gehaltenen Wandfeldern, in die Spiegel eingelassen waren. Diese vermittelten die Illusion, sich in einem imaginären, phantastischen, nicht meßbaren Raum zu befinden, erweiterten ihn scheinbar und reflektierten das einfallende Licht. -Spiegel waren in italienischen Grottenanlagen nicht üblich, ihre Verwendung für Bauwerke dieser Art in Frankreich³³²⁾ und später in Deutschland ist wohl geboren aus dem Bestreben heraus, das trübere Licht des Nordens durch künstliche Mittel zu verstärken. Der schönste Schmuck der Grotte waren jedoch die Statuengruppen in den drei Nischen der Rückwand. In der Mitte Apollon, von Nymphen bedient und geschmückt, von Girardon und Bendaud, in den beiden seitlichen Nischen Tritonen, die Rosse von Apollons Sonnenwagen tränkend und pflegend, von Gaspard Marsy und Gilles Guérin³³³⁾; vor allem die Mittelgruppe fügt sich völlig frei, ohne gepreßt zu werden, in die Nische ein und dringt doch gleichzeitig durch das Rund des Sockels, der die Bewegung der Nymphen, die kreisförmig um Apollon angeordnet sind, vorbereitet, in den Raum ein. Die Gruppen der Tritonen mit den Pferden erscheinen dagegen etwas eingeengt durch die Nischen und in der Entfaltung ihrer plastischen Kräfte gehemmt.

Girardon weilte 1668/69 in Italien, in Genua und in Rom;³³⁴⁾ er hatte mit der Arbeit an der Apollongruppe bereits vor seiner Abreise begonnen, vollendete sie jedoch erst nach seiner Rückkehr, und es wäre wohl möglich, daß der Parnassbrunnen der Apollongrotte in der Villa Aldobrandini in Frascati neben der antiken Statue des Apoll von Belvedere und Raffaels Parnassfresco in den Vatikanstanzen auf die Konzeption dieser Statuengruppe der Thetisgrotte eingewirkt hat.³³⁵⁾

Ihre dichterische Verherrlichung fand die Thetisgrotte durch La Fontaine, der Versailles zusammen mit Freunden besuchte und in einem Prolog zu "Les Amours de Psyche et de Cupidou"³³⁶⁾ die Schönheiten der Grotte und ihrer Skulpturen preist:

"... trésors d'Amphitrite a revêtu ces lieux.
La voûte et le pavé sont d'un rare assemblage.
Ces cailloux que la mer pousse sur son rivage
Ou qu'enferme en son sein le terrestre élément,
Différents en couleur, font maint compartiment
Au haut de six piliers d'une égale structure,
Six masques de rocaille à crottesque figure,
Songes de l'art, démons bizarrement forgés,
Au-dessus d'une niche enface sont rangés
De mille rardés la niche est toute pleine:
Un Triton d'un côté, de l'autre une Sirène,
Ont chacun une conque en leurs mains de rocher;
Leur souffle pousse un jet qui va loin s'épancher.
Au haut de chaque niche un bassin répand l'onde,
Le masque la vomit de sa gorge profonde;
Elle retombe en nappe et compose un tissu
Qu' un autre bassin rend sitôt qu'il l'a reçu.
Le bruit, l'éclat de l'eau, sa blancheur transparente,
D'un voile de cristal alors peu différente,
Font goûter un plaisir de cent plaisirs mêlé.
Quand l'eau cesse, et qu'on voit son cristal écoulé,
La nacre et le corail en réparent l'absence:
Morceaux pétrifiés , coquillage, croissance,
Caprices infinis du hasard et des eaux,
Reparoissent aux yeux plus brillants et blus beaux.
Dans le fond de la grotte, une arcade est remplie
De marbres à qui l'art a donné de la vie.

Le dieu de ces rochers, sur une urne penché,
Goûte un morne repos, en son autre couché.
L'urne verse en torrent, tout l'autre s'en abreuve;
L'eau retombe en glakis, et fait un large fleuve...

..... Quand le soleil est las, et qu'il a fait sa tâche
Il descend chez Thetys, et prend quelque relâche:
C'est ainsi que Louis s'en va se délasser
D'un soin que tous les jours il faut recommencer...
...Ce dieu, se reposant sous ces voûtes humides
Est assis aus milieu d'un choeur de néréides...
...Chacunne en le servant fait office de Grâce:
Doris verse de l'eau sur la main qu'il lui tend;
Chloé dans un bassin recoit l'eau qu'il répand;
A lui laver les pieds Mélécerte s'applique
Delphire entre ses bras tient un vase à l'antique,
Chimène, auprès du dieu pousse en vain des soupirs...

...Les coursiers de Phébus aux flambantes marines,
Respirent l'ambroisie en des grottes voisines,
Les Tritons en ont soin: l'ouvrage est si parfait
Qu'ils semblent panteler du chemin qu'ils ont fait...
...Aux deux bouts de la grotte et dans deux enfoncures,
Le sculpteur a placé deux charmantes figures.
L'une est le jeune Acis, aussi beau que le jour;
Les accords de sa flûte s'inspirent de l'amour:
Debout contre le roc, une jambe croisée,
Il semble par ses sous attirer Galatée;
Par ses sous, et peut-être aussi par sa beauté."

Ludwig XIV. liebte die Thetisgrotte ganz besonders als Hintergrund für Theateraufführungen, die ja stets den Höhepunkt der glanzvollen Feste bildeten. 1674, während des grossen Festes zur Feier der zweiten Eroberung der Franche Comté, wurde hier Molières "Malade imaginaire" aufgeführt.³³⁷⁾ Die Grottenfassade mit ihren drei Arkaden, mit den vergoldeten Gittern, zusätzlich geschmückt mit einer grossen Zahl von Kristalleuchtern, bildete die feststehende Kulisse für diese Aufführungen, und mit Hilfe des Wasserreservoirs über der Grotte konnten leicht immer wieder neue, überraschende Wasserspiele geschaffen werden.

Die Art der Ausstattung, die architektonischen und dekorativen Formen -ursprünglich in Italien geprägt und von dort übernommen- sind in der Grotte von Versailles von französischen Künstlern, Le Brun, Perrault und Girardon an der Spitze, umgewandelt und zu einem neuen, durchaus harmonischen Ganzen verarbeitet worden. Die gleichen Mittel, der gleiche Formenschatz, nur um Nuancen verändert, werden wie ein Mosaik aus den gleichen Steinen ein wenig anders zusammengesetzt, die Gewichte werden anders verteilt, und es entsteht ein neues Bild, die französische Grotte, gekennzeichnet durch die kühle Dezenz der Ornamentik, die Zurückhaltung im Gebrauch des Tuffsteins, durch das stärkere Zurückdrängen der elementaren, naturgewachsenen Elemente in der Gesamtausstattung zugunsten einer strengen den allgemein verbindlichen Gesetzen der Kunst verpflichteten Dekoration, durch den neuen ideologischen Inhalt des ikonographischen Programms und durch die Wandlung des Bestimmungszweckes vom Intimen zum Offiziellen, von der reservierten Erlesenheit zum höfischen Prunk.

Allerdings wurde diese Modifikation, die vielleicht sogar eine Neuschöpfung ist, begünstigt durch die allgemein in dieser Zeit herrschenden Kunstströmungen; denn wenn die französische Kunst zu diesem Zeitpunkt auch bereits sicher und relativ unabhängig ihren eigenen Weg verfolgte, die künstlerischen Tendenzen der Epoche bis etwa 1675/80 mit ihren barockisierenden, prunkvollen farbigen Dekorationen, mit ihrer Freude am Schauspiel glänzend inszenierter Feste, am pathetischen Gestus standen dem italienischen Kunstgeschmack der Zeit Berninis nahe.

Auffallend auch hier, daß die Thetisgrotte in keinerlei Beziehung zur Gesamtanlage steht, etwa eine Hauptachse des Gartens markiert, abschließt oder teilt; sie ist völlig isolierter Innenraum beziehungsweise reine Fassade, in keine umfassende Freiraumkomposition mit einbezogen.

Vollständig ohne Vorbild seit der Zeit, da die Grottenarchitektur mit dem Beginn der Renaissance wieder auflebte, ist die Geisteshaltung, aus der heraus das ikonographische Programm der Thetisgrotte entstand: die Symbolik, die Apollon mit Ludwig XIV. identifiziert. Zum ersten Male seit der Antike handelt es sich nicht mehr nur um Bildungsgut, um ein literarisches Spiel, sondern das darzustellende Programm erhält einen neuen, höchst aktuellen Inhalt. Die Thetisgrotte ist gewiß kein Heiligtum, auch nicht im weitesten Sinne des Wortes, aber

doch ein Raum, wo eine noch lebende Person, zwar indirekt, aber durchaus unmißverständlich, glorifiziert und verehrt wird.

Wir werden im Folgenden sehen, daß dieses Beispiel im Zeitalter des Absolutismus manche, wenn auch ideologisch häufig leicht variierte Nachahmung fand. Die Verbundenheit mit der Welt der antiken Götter und Halbgötter war diesseits der Alpen nicht so eng und direkt wie in Italien, ihr Bild oft nicht so lebendig, man suchte nach neuen Inhalten.

Die Abwendung von der Grottenarchitektur im Frankreich
des späten 17. Jahrhunderts.

Die Zerstörung der Thetisgrotte von Versailles 1684 steht als Symbol für das Nachlassen der Grottenmode in Frankreich überhaupt.

Die klassizistischen Tendenzen, der Wunsch nach Ordnung, Klarheit und Übersichtlichkeit -latent schon seit dem 16. Jahrhundert vorhanden und immer wieder hervorbrechend- siegten nun endgültig über die barocken Strömungen, über den Reichtum festfreudiger Dekorationen.

Mazarin starb 1661, und die Reaktion gegen seine Begünstigung italienischer Landsleute konnte sich frei entfalten, Bernini reist 1665 ab und schon 1664 wurde Colbert "Surintendant et Ordonnateur général des Bâtiments, Arts, Tapisseries et Manufactures de France"³³⁸⁾ und Blondel schreibt seine "Cours d'Architecture."

Mit theoretisch-rationalen Methoden versucht man, die Gesetze der Kunst zu ergründen, sie noch klassischer, noch vollkommener zu gestalten. Von italienischen Künstlern liebt man Bramante und Palladio, Borromini aber ist "aussi incorrecte que peu sévère".³³⁹⁾ Die Akademien werden die Instrumente, von denen aus das französische Kunstleben bestimmt wird. Man stellt allgemein verbindliche Regeln auf, operiert mit Proportionen, die man durch Zahlen ausdrücken kann, und mit dem goldenen Schnitt. Die Ordnungen, mathematisch errechnet, sind die Grundbedingungen der Architektur und "les ordres font tout l'ornement" schreibt Blondel. Intellektualismus und Logik ersetzen Intuition und Phantasie.

Was sollten in einer solchen Kunst noch Grotten mit ihrem bizarren, der extremsten Phantasie freien Lauf lassenden Stil? Man verlangte reinste, rationale, mathematisch berechenbare Klarheit bei der Gliederung einer Wand, einer Decke; wie könnte man da noch Muscheln, Tuffstein oder Korallen dulden, deren Bestimmung es doch war, die klare und übersichtliche Struktur zu verbergen und zu verwischen. Man wünschte erlesenste, aufs Feinste abgestimmte Dezenz der Farben; wie derb und laut wirkt dagegen die Vielfarbigkeit einer Grottendekoration. Und daß ein kühles, mehr und mehr erstarrendes höfisches Zeremoniell nichts mehr von diesen Wasserscherzen und dergleichen wissen wollte, vermag man sich leicht vorzustellen. René Rapin schreibt 1665,³⁴⁰⁾ daß "Grotten mit Vexierwässern, mit Bimsstein

und Muscheln verziert, zwar hübsch zum Ergötzen des Volkes an Festtagen seien, wer aber klug, großartig und ernst denkt, der liebt grosse seeartige Kanäle und Bassins" und La Fontaine, ein so grosser Bewunderer der Thetisgrotte in Versailles er war, wehrt sich doch heftig gegen die Wasserscherze, die man sich für die "Allemands" aufsparen möge. Die Grottenmode blieb ein Fremdkörper in der französischen Kunst -vorurteilslos übernommen mit all den anderen neuen Stilelementen der italienischen Kunst, konnte man sie nicht, wie manches andere, was Italien gebracht hatte, umwandeln und dem eigenen Kunstcharakter anpassen und ließ sie deshalb fallen, sobald das eigene Stilbewußtsein sicher genug war, sie als fremdes Element zu erkennen.

Sicher gab es auch im späteren 17. und im 18. Jahrhundert noch Grottenarchitekturen und -dekorationen in Frankreich, -vor allem die Anlagen, die wie die Médicifontäne oder die Grotte von Rueil sich an antiken Triumphbögen inspirierten und als Point de Vue konzipiert waren, bleiben noch immer beliebt,³⁴¹⁾ da sie sich mit den Doktrinen der herrschenden Kunstauffassung noch am ehesten vereinbaren liessen; auch in der Verbindung mit Bädern schätzte man die Grotten noch immer- doch wendet sich die Aufmerksamkeit immer mehr anderen kleinen Bauten in den Gärten zu, sodaß die Grotten -stilistisch nunmehr völlig stagnierend- immer seltener werden, an Grösse und an Qualität verlieren.

Aus Italien übernommen, vermochte es die französische Grottenarchitektur nicht, sich einen verbindlichen Formenkanon zu schaffen, sie bleibt abhängig von Zufälligkeiten, von dem Wirkungsbereich einzelner Persönlichkeiten, wie z. B. Palissys, und bedarf in ihren grossen Schöpfungen immer wieder der Impulse aus Italien; sei es, daß ein italienischer Baumeister wie Primaticcio den Stil der Grotten von Meudon und Fontainebleau bestimmte, oder daß ein in Italien geschulter Franzose wie Du Pérac in St. Germain-en-Laye sich an dort Gesehenes erinnerte. Einzig die Grottenanlagen, deren Typ wir als von der Theater- und Kulissenarchitektur inspiriert kennzeichneten, und deren prächtigstes Beispiel die Grotte von Versailles ist, lassen einen gewissen Zusammenhang, eine kontinuierliche Entwicklung erkennen: die barocken Tendenzen dieser Epoche -von Maria Médici bis Mazarin- die perspektivischen Effekte, der üppige, phantasievolle Dekor, der Kunstgeschmack einer festfreudigen, theaterbegeisterten Gesellschaft gingen hier konform mit den immer wieder neu einströ-

menden italienischen Stilrichtungen, sodass in dieser Zeit Frankreich den italienischen Import assimilieren und verarbeiten konnte.

Die Übernahme der italienischen Grottenarchitektur von Frankreich bleibt im Äusserlichen verhaftet, sie ist in der Hauptsache eine Übernahme des Dekors und der Ausstattung. Die Grundrißformen französischer Grotten sind auffallend einfach, ja eintönig, meist quadratisch oder rechteckig; das Raum schaffende halbrunde Frascati-teatro zum Beispiel wird hier zu einer flachen Fassadenkulisse. Kaum eine französische Grottenanlage bezieht den Freiraum in die Komposition mit ein, indem sie auch diesen -etwa den Platz vor der Grotte- architektonisch begrenzt und so eine Raumfolge schafft: die französischen Grotten, z.B. Versailles, sind entweder betonter Innenraum oder aber Fassade, Hintergrund und Point de Vue, ohne jeden räumlichen Akzent. Ebenso vermißt man das Einbinden, die Verankerung der Grottenanlagen in der Gesamtkomposition. Die Lage der Grotten ist zufällig, höchstens daß sie auf die Achsen des Gartens Bezug nehmen, eine Relation mit dem Schloß oder gar mit dessen Zentralräumen fehlt so gut wie immer; einzig Meudon und St. Germain-en-Laye bilden hier eine Ausnahme. Die stilistische Einheitlichkeit der Grotten von St. Germain-en-Laye ist wohl auch durch einen anderen Umstand noch begünstigt, durch das steile Gelände, das es hier einmal erlaubte, die Grotten in die Erde einzulassen; der spezifische Charakter der Grottenarchitektur fordert diese halb- oder ganz unterirdische Situation. Ein frei stehender Grottenbau ist an sich absurd.

Auch die Versuche, die aus Italien importierte Grottenarchitektur dem national-französischen Kunstempfinden anzupassen, scheinen durch äusserliche, materielle Gegebenheiten bedingt; doch finden sie darüber hinaus hin und wieder den Weg zu neuen künstlerischen Formulierungen, dies gilt vor allem für die Rustikagalerien, deren Konzeption ursprünglich wohl auch bedingt war durch die Notwendigkeit, eine den italienischen Futtermauernischen entsprechende Architekturgliederung zu schaffen, die sich aber darüber hinaus auch stilistisch der breiteren und gedehnteren Lagerung des französischen Gartens anpaßten. Auch die überirdischen Grotten wie in Versailles, wenn auch ihre Komposition ästhetisch und formal fragwürdig erscheint, stellen zumindest eine positive Lösung der geländebedingten Schwierigkeiten dar, und wir werden im Folgenden sehen, daß auch Deutschland sich mit diesem Problem auseinandersetzen muß;

ebenso wie mit dem, italienische Helligkeit zu ersetzen, was ebenfalls in Frankreich durch das Verwenden von Spiegeln im Innendekor angeregt wurde. Als Ersatz für Marmorintarsien kommt in Frankreich mehr und mehr die Stuckdekoration zu Wort; auch dies ist eine Lösung, die Deutschland aufgreifen wird. Auffallend und typisch für die rationalistische, der Klarheit, aber auch der Dezenz huldigende französische Kunstauffassung ist, wie sparsam und zurückhaltend, ja schematisch der Tuffstein in französischen Grotten als Dekorationsmittel erscheint. (Man vergleiche zum Beispiel die Art der Tuffsteinbehandlung in der Grotte de Demoiselle von St. Germain-en-Laye mit der noch 20 Jahren früheren der Boboligrotte.)

Das ideologische Programm in der Ausstattung der französischen Grotten bleibt im wesentlichen das der italienischen Grotten: die Götterwelt der Antike mit ihren Halbgöttern und Fabelwesen und Ovids Metamorphosen. Neu ist die Verherrlichung, die in der Thetisgrotte, versteckt durch die Identifikation mit Apollon, einem lebenden Menschen, dem Roi soleil zuteil wird; neu ist aber vor allem die fromme und gläubige, ethisch sehr hoch stehende Verehrung der Natur als der Schöpfung Gottes, wie sie sich im Werk Palissys, variiert wohl auch schon in dem Eremitenfelsen von Gaillon, offenbart. Dieser Geist ist in seinen tiefsten Wurzeln den antiken, wirklich noch sakralen Nymphäen verwandter als die äusserliche Nachahmung solcher Heiligtümer durch die Kopie ihrer architektonischen Formen und ihres Statuenprogramms.

Der Beginn der Grottenarchitektur im deutschen Kunstkreis.

Zögernd nur und fast schwerfällig setzt die dem Garten und dem Freiraum verbundene Architektur im 16. Jahrhundert im deutschen Kunstkreis ein. Der Grund dafür liegt einmal rein äußerlich in der sozialen Struktur: Wie schon in der spätgotischen Profanbaukunst, so blieb auch in der Renaissance das Bürgertum der hauptsächliche Auftraggeber der Künstler. Eine aufwendige, der Architektur ebenbürtige Gartenkunst aber bedarf des freien, materiell und ideell ungebundenen Bauwillens eines souveränen Fürsten.

Ähnlich wie Frankreich blieb auch Deutschland in der Architektur einstweilen noch der Gotik verpflichtet, und nur in den aufgelegten Dekorationsformen der Ornamentik offenbarten sich die neuen Stiltendenzen der Renaissance; doch während in Frankreich der Wunsch und Wille der Könige und einer mächtigen, um den Hof versammelten Aristokratie die neuen, aus Italien kommenden Kunstströmungen bewußt förderte und durch die Errichtung grosser und glänzender Bauwerke in diesem neuen Stil dessen Ausbreitung begünstigte, zersplitterten die nun einströmenden fruchtbaren Kräfte in Deutschland fast vollständig und finden ihren Niederschlag vorerst nur in der Theorie, in der tatsächlich einige Vorarbeit für die Entstehung der Garten- und Grottenarchitektur geleistet wird.

Die Lehre von den fünf Säulenordnungen Vitruvs,³⁴²⁾ Grundlage der gesamten Architekturtheorie des 16. Jahrhunderts, bestimmte auch die Traktate, die speziell der Gartenkunst vorbehalten waren, wie z.B. die Gartenentwürfe des am Hofe Rudolfs II. lebenden Holländers Vredeman de Vries, die 1583 unter dem Titel "Hortorum Viridariumorumque" in Antwerpen erschienen.³⁴³⁾ Nach Vitruv gliedert Vredeman auch seine Gartenentwürfe in Dorica, Jonica, Corinthica, Tuscana und Composita, ja er fügt sogar noch eine sechste Ordnung, die "Ruina" hinzu, die brennende oder schon verfallene Gebäude nachahmt.³⁴⁴⁾ Außerdem begegnen wir in seinen Gartenentwürfen auch Fontänen in vertieften Bassins, Gartentempeln mit Rustika und Säulenhermen und Rustikaarkaturen.

Durch Serlios Traktate war die Rustika auch in Deutschland bekannt geworden. Die symbolisch-allegorischen Inhalte, die man den Säulenordnungen zu Grunde legte, führten dazu, dieses manieristische Stilmittel des Nonfinito ganz zwanglos mit der Ruinen- und Grotten-

architektur zu verquicken. Wendel Dietterlin, dessen "Architectura und Austheilung der V Seuln" 1593 in Stuttgart erschien,³⁴⁵⁾ bildet einen tuscanischen Brunnenentwurf ab, -die Tuscana ist die größte, derbste, ungegliederste, am stärksten dem Nonfinito verwandte unter den fünf Ordnungen- der auf einem Felssockel, inmitten einer Brunnengrotte, einen Drachenkampf darstellt.³⁴⁶⁾ Das Ungegliederte, nicht ausschließlich dem künstlerischen Gestaltungswillen Unterworfenene wird also auch hier zur Grottenarchitektur in Verbindung gesetzt. Der Brunnenentwurf Dietterlins für die "Corinthia" schließlich vereinigt schon mehrere Elemente einer Brunnengrotte in der Art eines, wenn auch bescheidenen Fassadennymphäums: ein zweigeschossiger Fassadenaufbau mit Brunnen- und Statuennischen, einer Pilastergliederung und einem davorliegenden Wasserbecken.³⁴⁷⁾ Schon hier offenbart sich deutlich italienischer Einfluß. Nach italienischen Vorbildern schuf auch der Ulmer Architekturtheoretiker Joseph Furttendach d.Ae. seine Gartenentwürfe, die größtenteils schlichte Renaissance-Bürgergärten darstellten, in denen aber die Grotte schon nicht mehr fehlen durfte.³⁴⁸⁾ Furttendach lebte 7 Jahre in Genua; auf dort empfangene Anregungen geht wohl sein Entwurf zu einem "adeligen Schloß" aus "architectura recreationis", 1640, Taf. 12, zurück. Hier liegt die, in der Grundrißform sich deutlich an genuesische Vorbilder anlehende Grotte bereits in der großen Mittelachse, auf der die Gesamtanlage -ausgehend von dem grossen Saal in der Mitte des Schlosses- sich aufbaut. Furttendach, dessen besonderes Interesse der Grottenarchitektur, den Wasserkünsten und -spielen galt, brachte die Kenntnis von diesen Bauwerken aus Italien mit; Stiltendenzen, die wir bei Vredeman de Vries und Dietterlin als befruchtend für die Grottenarchitektur erkannten, lassen sich ebenfalls -über Vitruv und Serlio- auf italienische Einflüsse zurückführen, und das Einströmen italienischer Kunstauffassungen stellt endlich den entscheidendsten Faktor dar, der zur Entstehung der Grottenarchitektur im deutschen Kunstkreis führte. Der Weg, den die Grottenarchitektur nach Deutschland nahm, läßt sich Etappe für Etappe verfolgen; er führt von Trient über Tirol und Salzburg nach Bayern, Schwaben und in die habsburgischen Kernlande Österreich, Böhmen und Mähren. Hier im Süden, in dem sich, im Gegensatz zum holländisch und französisch beeinflussten Norden und Nordwesten, der italienische Formenapparat bis ins späte 17. Jahrhundert hinein relativ rein erhält, breitet sich diese neue

Kunstgattung der gartenverbundenen Architektur aus und gewinnt Boden, auch äußerlich begünstigt durch die anders geartete gesellschaftliche Struktur, denn hier, wo in Wien und Prag die Habsburger residierten, wo reiche und mächtige Fürsten, wie die Herzöge Friedrich von Württemberg und Wilhelm V. von Bayern regierten, wo souveräne Kirchenfürsten, wie der Erzbischof Marcus Sittich von Salzburg, sich ihre Villen nach römischem Vorbild schufen und eine edel gesinnte und kunstverständige Kaufmannsdynastie wie die Fugger das Bild einer ganzen Stadt prägten, hier waren die Voraussetzungen vorhanden, daß die aus Italien einflutenden Kunstströmungen sich ausbreiten konnten, verstanden wurden, hier konnten bürgerliches Ressentiment und die Liebe zum Althergebrachten nicht hemmend wirken, und waren schließlich auch die finanziellen Mittel, die diplomatischen Möglichkeiten vorhanden, italienische Künstler zu berufen, ihnen Aufträge zu erteilen oder einheimische Künstler zum Studium über die Alpen zu senden.

1527-37 ließ sich der Bischof Bernhard von Oles bei seinem Palast in T r i e n t einen der ersten Gärten nach italienischem Vorbild anlegen.³⁴⁹⁾ An den Gartenflügel war eine kleine Loggia, von Säulen getragen, angebaut, die eine Tuffsteingrotte mit Wasserkünsten und -spielen enthielt.

1563 schenkte Kaiser Ferdinand I. seinem Sohn, dem Erzherzog Ferdinand von Tirol, das Schloß A m b r a s bei Innsbruck,³⁵⁰⁾ und dieser kunstsinnige, von der Sammlerleidenschaft besessene Fürst, der italienischen Renaissance nicht nur durch Wesensverwandtschaft sondern auch durch familiäre Beziehungen (Ferdinand von Tirol war verwandt mit Alfons II. d'Este von Ferrara, dem Herzog von Mantua und Francesco Medici) verbunden, verwandelte die mittelalterliche Burg durch Anbauten, Erweiterungen und durch die Anlage eines prunkvollen Gartens in eine wirkliche villa suburbana, "an Pracht die schönsten Villen der Alten übertreffend".³⁵¹⁾ Ähnlich wie die Bauherren des reifen Barock versuchte sich auch Erzherzog Ferdinand gern selbst in der Baukunst; unter seiner Leitung, nach seinem zwar etwas artistisch-verspielten, aber doch geistvollen Plan entstand das Schloß Stern in Prag,³⁵²⁾ und auch bei der Ausgestaltung des Gartens von Ambras mag er seinen Einfluß geltend gemacht und mitgesprochen haben, denn in einem Skizzenbuch, betitelt "Brunnwerk", aus der Ambraser Sammlung finden wir neben den Entwürfen italienischer Künstler auch solche Ferdinands.³⁵³⁾

Im Garten von Ambras, der -bedingt durch die Situation des Schlosses auf einer Bergkuppe- geteilt ist in die weitläufigen Terrassengärten des Abhanges und kleinere Parterres auf dem Schloßplateau,³⁵⁴⁾ finden wir alle kanonischen Bauteile und Anlagen italienischer Renaissancegärten wieder, und es wird neben Schau- und Wasserkünsten der verschiedensten Art, Labyrinth, Pergolen und Gartentempeln, von Brunnengrotten, den Nymphen gewidmet, berichtet, wohl in den Futtermauern des Berghanges. Eine offenbar recht grosse Grottenanlage mit mehreren Räumen befand sich unter dem Gebäude des Weinkellers,³⁵⁵⁾ ein "Bacchusheiligtum", wo man mit manchmal wohl recht derben Scherzen³⁵⁶⁾ in die Mysterien dieses Gottes eingeweiht wurde.

Über die Art der dekorativen Ausgestaltung der Ambraser Grotten, über ihre architektonische Gliederung ist uns nichts bekannt; doch wird man sie sich bei Berücksichtigung des Zeitpunktes ihrer Entstehung und der Beziehungen des Erzherzogs zu Florenz und Mantua in der Art gleichzeitiger italienischer Grotten vorzustellen haben; jedoch sicher weniger reich und schwerfälliger.³⁵⁷⁾

Deutlicher als die kunsthistorische Stellung der Ambraser Grotten offenbart sich uns die kultur- und geistesgeschichtliche Situation, aus der heraus sie entstanden: Ein freidenkender, geistvoller, kunstliebender Fürst errichtet sich ein Lustschloß, und sein Wunsch ist es, daß dieses Tusculum sich mit dem der Antike messen könne; antike Sagengestalten, Bacchus und die Nymphen geben den Grotten ihre Namen. Doch liebt Ferdinand daneben -das beweisen die Inventare seiner Sammlungen- das Phantastische, Skurrile, ja das Absurde, er bleibt den Modeströmungen des höfischen Lebens seiner Zeit treu, kurz er ist -so sehr er ein Geschöpf der Renaissance sein möchte- auch ein Kind des Manierismus, und wenn wir den stilistischen Beweis dafür, daß die Grottenarchitektur auch in Deutschland in ihren Anfängen eine Schöpfung des Manierismus ist, erst mit dem Grottenhof der Münchener Residenz erbringen können; daß der Manierismus als Geisteshaltung auf die Grottenarchitektur befruchtend gewirkt hat, das zeigen uns bereits die Anlagen Ferdinands von Tirol in Ambras.

Es ist bezeichnend, daß auch eine so zwielichtige Erscheinung wie Kaiser Rudolf II., -wie Ferdinand von Tirol Besitzer einer weit gerühmten Kunstsammlung-³⁵⁸⁾ trotz "aller pathologischen Züge ein typischer Vertreter seiner Zeit",³⁵⁹⁾ der einen ganzen Hofstaat von italienischen und deutschen Künstlern wie de Vries, Strada und Wen-

zel Jamnitzer um sich versammelte, in seinem Garten auf dem Hradschin viel gepriesene Grotten errichten ließ.³⁶⁰⁾

In eben diesem Hradschingarten hatte bereits der Vater Ferdinands von Tirol, Kaiser Ferdinand I., schon 1536 von einem Schüler Sansovinos, Paolo della Stella, ein Bauwerk errichten lassen, "das in Bezug auf formale Vollendung wie in Schönheit seines Aufbaues auch jenseits der Alpen in jener Zeit kein Gegenstück findet,³⁶¹⁾ das B e l v e d e r e , ein Lusthaus oder eine Gartenhalle, umgeben von einem säulengetragenen Arkadenportikus von edelster Gliederung, ein dem Freiraum und dem Garten verbundenes Bauwerk, das in seiner heiteren Anmut, in der erlesenen Harmonie seiner Proportionen den italienischen Casini ebenbürtig an die Seite zu stellen ist.

Bauwerke dieser Art, deren hauptsächlichstes Kompositionsprinzip auf der Einbeziehung des Freiraumes, des Lichtes und der Natur beruhte, hatte es im Mittelalter im deutschen Kunstkreis nicht gegeben; die Tendenzen der einströmenden italienischen Renaissancekunst konnten hier nicht an einheimisch-gotische Traditionen anknüpfen. So wird es verständlich, daß es im 16. Jahrhundert in Deutschland nur ein einziges Bauwerk gibt, das sich in der Wohlabgewogenheit der Proportionen, der Geschlossenheit des Planes und der Dezenz des sonst häufig zu üppig wuchernden Dekors mit dem Prager Belvedere messen konnte, und daß auch dieses Bauwerk in vieler Hinsicht der Gattung der Freiraumarchitektur angehörte: das etwa ab 1581 von Georg Behr für den Herzog Ludwig von Württemberg erbaute L u s t h a u s von S t u t t g a r t .³⁶²⁾ So sehr dieses Bauwerk im einzelnen typisch deutsche Formen aufweist (die Rundtürme an den vier Ecken des rechteckigen Baues, der Renaissancegiebel, das hohe Satteldach), so steht es doch in der Gesamtkomposition dem italienischen Casino nahe. Auch das Stuttgarter Lusthaus ist wie das Prager Belvedere umgeben von einer Säulenhalle, die sich in der Mitte der beiden Längsseiten zwischen den Treppenläufen noch einmal verdoppelt. Diese Freitreppen führten zu einem mit einem Holzgewölbe eingedeckten Saal, der das ganze Obergeschoß einnahm. Im Untergeschoß befand sich eine Halle, in deren Fußboden drei quadratische Wasserbecken eingelassen waren, umgeben von einer Balustrade, auf der jeweils acht Säulen ansetzten, die das spätgotische Netzgewölbe trugen. Eine weitere Säule erhob sich in der Mitte jedes der drei Wasserbecken und diente gleichzeitig als Brunnen. Hohe Fenster stellen

die Verbindung mit dem auf gleicher Höhe mit der Brunnenhalle gelegenen Säulenumgang her. Ein kühler Sommeraufenthalt also, ein festlich-heiterer Raum, das Lebensgefühl des Renaissancemenschen wieder-
spiegelnd, errichtet in den harmonischen Proportionen der Renaissancekunst, aber mit den strukturellen Mitteln der Spätgotik, denn der beherrschende Akzent des Raumes bleibt das Netzgewölbe.

Einem fürstlichen Bauwillen von hohem Ehrgeiz und der Zusammenarbeit bester in Italien geschulter Künstler verdankt die erste wirklich bedeutende Grottenanlage Deutschlands ihre Entstehung: Der G r o t t e n h o f der M ü n c h e n e r R e s i d e n z, erbaut 1581 - 86 von dem Vasarischüler Friedrich Sustris für Herzog Wilhelm V., angeregt möglicherweise schon durch Pläne und Entwürfe des auch in der Anlage von Wasserkünsten und Grottenwerken erfahrenen Mantuaners Giacomo Strada.³⁶³⁾ Der Grottenhof ist über annähernd quadratischem Grundriß errichtet; an den beiden etwas schmälere Seiten ist den zweigeschossigen Hofwänden eine durch Arkaden auf Säulen geöffnete, mit einer Halbtone, in die tiefe Stichkappen einschneiden, überwölbte Halle vorgelegt. Kannelierte Pilastervorlagen, zwischen denen sich im Untergeschoß je drei Statuennischen, im Obergeschoß ein Fenster und zwei Statuennischen befinden, gliedern die Längswände, während im Obergeschoß der Schmalseiten über den Arkadenhallen Fenster und Statuennischen - ohne die Zäsur der Pilastervorlagen - abwechseln. Der überreiche schmuckfreudige Dekorationsapparat dieser typisch manieristischen Fassade entkleidet zwar die Architekturglieder ihrer strukturellen Funktion und degradiert sie zum Dekorationsmittel, ist aber sicher gehandhabt und mit seiner graziös-verspielten Schmuckfreude dem Charakter eines solchen Binnenhofes durchaus gemäß. Die eigentliche Schauwand des Hofes ist die in der nördlichen Arkadenhalle gelegene, aus den drei Seiten eines Achtecks gebildete Grottenfassade, die gleichzeitig die in den Hof hineinragende Ecke des anschließenden Antiquariums verkleidet.

Die gesamte Fassade, Wandgliederung, Nischen, Türen, ja selbst der größte Teil der figürlichen Plastik ist belegt mit "Corallen, Berlemutter, Muschlen, allerley ertz und stueffen, berstein (Bernstein), fischbain, capi tondi, capi santi, mehrerley cose Impietrite", wie Hainhofer sagt.³⁶⁴⁾ Die beiden äusseren Seiten der Fassade haben in der Mitte je eine Tür, die in das Antiquarium führte, und zu beiden Seiten Rundnischen, in denen die phan-

tastischen Bildwerke von Nixen mit zwei mit Muscheln belegten Fisch-Schwänzen sitzen; mit beiden Händen halten sie in ihrem Schoß ovale Brunnenbecken, in die das Wasser aus ihren Brüsten floß. Eine hohe Attikazone schließt die Grottenfassade nach oben ab. Mit Blumen gefüllte Vasen, Delphine, Masken und Rosetten, alles höchst farbenfreudig und bizarr aus Muscheln, Perlmutt, Korallen usw. gebildet, beleben die sonst rein geometrisch-ornamentale Dekoration. Eine höhere, in die Attikazone hineinreichende Nische füllt das mittlere Wandkompartiment aus, gerahmt von zwei weiblichen Hermen mit Fisch-Schwänzen und einem Fruchtkorb in den Händen. Ein ovales Brunnenbecken, umgeben von einem wahren Gebirge von Tuffstein, mit Muscheln durchsetzt, ist in diese Nische eingelassen. Über diesem Tuffsteinfelsen erscheint, wie von der Decke herabschwebend, die vergoldete Statue des Merkur. Tonne und Stichkappen des Gewölbes sind von dem Venezianer Ponzano recht qualitativvoll mit Szenen aus Ovids Metamorphosen im Groteskenstil ausgemalt.³⁶⁵⁾ Der Fußboden war aus "blau und weiß gewürfletem Marmelstein" gearbeitet. Sieht man von dem stumpfwinkligen Umbruch der Achse an der Stelle, wo das Antiquarium auf die Grottenhalle stößt, ab, so zeigt sich, daß der Grottenhof der Münchener Residenz den Zentralraum einer künstlerisch durchdachten und rhythmisch variierten Abfolge von überdachten, nur halb geschlossenen und schließlich ganz ungedeckten Räumen bildet. Aus dem längsrechteckigen Antiquarium, das Sustris seit 1586 durch die Senkung des Fußbodens im mittleren Teil, durch die Auflockerung der Wandpfeiler mit Hilfe von Statuen-nischen und durch die Ausmalung in Groteskenmanier in einen Festsaal umgewandelt hatte, dessen gedrückte Proportionen und halb-unterirdische Situation zwischen zwei Gartenräumen aber noch immer den Ausgleich durch die Verbindung mit einem helleren, höheren, luftigeren Raum forderten, betrat man die queroblange Arkadenhalle des Grottenhofes, deren Tonnengewölbe -noch dem Antiquarium verbunden- durch die tief einschneidenden Stichkappen bereits viel von seiner Schwere genommen war und die sich durch den Grottendekor der Fassade und die Wasserspiele der Brunnen wieder dem Freiraum des quadratischen Hofes verbindet. Der Hof, dessen umgebende Mauern durch den Reichtum ihres Dekors eher an die Wandgliederung eines Innenraumes denn an Aussenarchitektur erinnern, öffnet sich ganz ungehindert der Helle und Weite des Himmels, während endlich in der nun nur noch durch drei Arkaden geöffneten Halle der südli-

chen Schmalseite Licht und Weite wieder eingesammelt, eingeengt und in den geschlossenen Innenraum geleitet werden.

Die künstlerische Formsprache des Grottenhofes der Münchener Residenz ist die des Manierismus; er offenbart sich neben der Fassadendekoration der Hofwände, neben den Groteskenmalereien, den Kopien der Plastiken Gian Bolognas und Cellinis Perseus auf dem Brunnen des Hofes auch in der Grottenarchitektur mit besonderer Deutlichkeit. Die Architekturglieder sind nicht mehr primär funktionell, sondern dekorativ verwendet; die Formen der Architektur werden vom Dekor stellenweise mehrmals wiederholt, sodaß es scheint, als ob mehrere Architekturteile ineinandergeschachtelt seien. In den doppelten Fisch-Schwänzen der Meerweibchen, in den Hermen, die noch dazu mit Muscheln belegt sind, endlich in dem über der mittleren Brunnennische frei schwebenden Tuffsteingebirge manifestiert sich die Vorliebe für das Paradoxon, das Skurrile, die abstruse Komik. Manieristische und der Grottenarchitektur a priori immanente Stileigentümlichkeiten begegnen sich schließlich in der flimmernden Farbigkeit und unruhigen Kleinteiligkeit des Muscheldekors. Die Einheitlichkeit ihrer Wirkung, die graziöse Heiterkeit und die relative Qualität, die sich im dekorativen und architektonischen Detail wie in den Proportionen und der durchdachten Gesamtkonzeption offenbart, verdankt auch diese Schöpfung der Wesensverwandtschaft der künstlerischen Ausdrucksformen des Manierismus einerseits und der Grottenarchitektur andererseits.

"Oh che ben retiro, oh che vaghe delitie, oh che paradisetto terrestre" schreibt Gisberti 1670³⁶⁶⁾ von H e l l b r u n n und fährt fort: "luogo veramente degno di questo nome, avendo all'intorno l'aque più del vetro chiare, più del cristallo limpide e più de medesimi cieli trasparenti e diafane", und Margherita Costa³⁶⁷⁾ glaubt, Hellbrunn nur vergleichen zu können "con qualsivoglia più deliziosa d'Italia."

Absichtlich sollten hier italienische Schilderungen an den Beginn der Betrachtung von Hellbrunn gestellt werden; diese Villa suburbana diesseits der Alpen stand im deutschen Kunstkreis zu ihrer Zeit völlig einzigartig da. Aber auch die Italiener sahen in ihr etwas Aussergewöhnliches und besonders Kostbares. Marcus Sittich von Hohenems, von 1613 - 1619 Erzbischof von Salzburg, erbaute sich bis 1615 dieses Lustschloß vor den Toren der Stadt.³⁶⁸⁾ Seit Pius IV. und dem Kardinal Marco Sittico Altemps war die Verbindung der Ho-

henems, deren Stammland an das romanische Sprachgebiet grenzte, mit Italien besonders eng. Zusammen mit den Borghese spielen sie als Nepotenfamilie in Rom eine große Rolle und der Namensvorgänger des Salzburger Erzbischofs, eben jener Kardinal Marco Sittico, ließ sich 1567 in Frascati von Martino Longhi eine Villa erbauen, die er 1613 mit Scipio Borghese gegen Palazzo Rospigliosi eintauschte.

Der Name des Baumeister von Hellbrunn wird in den Akten und auch in der ausführlichen zeitgenössischen Beschreibung Johann Stainhausers "Denkwürdigkeiten der Regierung Mark Sittichs" nicht genannt, doch ist es sicher, daß wir in dem seit 1612 am Salzburger Hofe weilenden Santino Solari den Architekten von Schloß und Garten zu sehen haben; als Bildhauer werden Hieronymo Presto und Bernardo Zanini, als Maler Nicolo Pellegrino und Arsenio Mascagni genannt.³⁶⁹⁾

Eine ganze italienische Künstlerkolonie also, die dieser italophile Kirchenfürst zum Bau seiner Villa -denn eine italienische Villa ist diese Schöpfung weit mehr als ein Schloß des deutschen Frühbarock- zusammengerufen hatte. Das zweistöckige Schloß ist über einem rechteckigen Grundriß errichtet, mit zwei, den Schmalseiten vorgelegten, gegen die Gartenseite zu vorspringenden quadratischen Eckrisaliten und einem Mittelrisalit vor der Gartenfront. Auf der Hauptfront des Cour d'Honneur ist dem Eingangsportal eine doppel-läufige Freitreppe vorgesetzt. Auf der Mittelachse der gesamten Anlage, die mit der langen, von einer Mauer gesäumten Auffahrt beginnt, sich zu dem gestelzten Halbrund des Cour d'Honneur ausweitete, markiert durch die Freitreppe der Vorder- und das Mittelrisalit der rückwärtigen Front durch das Schloß hindurchführt und, weitergeleitet durch zwei hintereinander gelegene Bassins, im statuengekrönten "teatro" endet, auf eben dieser Linie liegen die aufwendigsten und prächtigsten Grottenbauten Hellbrunns.

Zwischen den Läufen der Freitreppe steigt man über vier Stufen in einen, mit einer flachen Tonne eingewölbten Brunnenraum, an dessen Rückwand sich ein grosses Marmorrelief befand, das einen knieenden bärtigen Mann mit einem Kranz von Weinlaub im Haar darstellte, der zwei Steinböcke, das Wappen der Hohenems, in seinen Armen hielt, ein Bildwerk, das sich stilistisch wie typologisch in die Reihe der Überlebensgrossen, gigantischen Nonfinito-Skulpturen innerhalb der Grottendekoration einordnen läßt, die, ausgehend von Michelangelos Sklaven in der Boboligrotte über die Atlantenhermen von Fontainebleau zu dem "Appenin" und "Mugnone" in Pratolino führt. Die

Wand über diesem Relief war mit Tuffstein verkleidet. Fünf grosse Grottenräume nehmen die ganze Erdgeschoßbreite der Gartenfront ein; die größte, am reichsten ausgestattete, die Neptungrotte in der Mitte, vorbereitet von der Gartenfassade her durch ein Rustikaportal mit vorgelegten Hermenpilastern. Das Innere dieser Grotte, höher als die vier anderen, war mit einer Tonne eingedeckt. Streifen von rotem Marmor rahmten die Wandfelder, die teilweise mit Tuffstein belegt, teilweise einfach schwarz verputzt waren. Weiße, fast vollplastische Marmorreliefs, Tritonenputten und Löwe und Steinbock, die sich umarmten, (das Wappen des Erzbistums Salzburg und der Hohenems) darstellend, waren über den Türen, die zu den anderen Grotten führten, und zu Seiten der Statuennischen in der Mitte der Längswände angebracht. In diesen Nischen stehen die überlebensgrossen Statuen zweier Nymphen. Zur eigentlichen Schauwand der Grotte ist die dem Eingang gegenüberliegende Seite ausgestaltet. In einer flachen, mit Tuffstein belegten Nische, rundbogig abgeschlossen durch eine stukkierete Muschel, steht die überlebensgroße Statue Neptuns mit dem Dreizack; zu seinen Füßen speien zwei Seepferde Wasser in ein ovales Bassin. Die verbleibenden Wandkompartimente zu Seiten und oberhalb der Nische -wiederum mit rotem Marmor gerahmt und schwarz gefärbt- sind mit Marmorreliefs belegt; auch hier erscheinen wieder Löwe und Steinbock, Fruchtkörbe und Guirlanden, dazwischen Akanthusvoluten und Blütenrosetten. Die Kassettenfelder der Decke aus grauem Rustikamosaik, durch Tuffsteinbänder unterteilt, sind mit Ornamenten aus Stuck und Muscheln geschmückt. Im Mittelfeld war in illusionistischer Malweise ein weiblicher geflügelter, zum Himmel auffliegender Genius dargestellt. Durch kleine Öffnungen in der Decke konnte ein künstlicher Regen inszeniert werden, in dem bei dem durch die Tür einfallenden Licht der Abendsonne ein Regenbogen erschien.

Ein Grottenraum zu Seiten der Neptungrotte war mit Tuffstein und dunklem Rustikamosaik belegt; darauf saßen farbige Stuckornamente. Auch hier sollte die Gewölbemalerei wieder die Vorstellung erwecken, als ob man den freien Himmel über sich sähe. Von dieser Grotte aus betrat man die Ruinengrotte, die künstlich durch geschickte Verputz- und Stuckarbeit in eine Ruine mit geborstenen Wänden und klaffenden Gewölben verwandelt worden war, "così ben architettata, che ogn'uno qual vi entra inhoridisce è sospetta d'esser in gravissimo pericolo."³⁷⁰ Besonders festlich wirkt die sogenannte "Silber-

oder Spiegelgrotte" auf der anderen Seite der Neptungrotte mit einer starkfarbigen weißen, gelben und grünen Stuckdekoration auf blauem Grund über einem Sockel aus rotem Stuckmarmor; dazwischen saßen "auf allen Seiten viel groß und klaine Spiegel artlich versözt zu sechen".³⁷¹⁾ Auch hier öffnet die Gewölbemalerei wieder zwischen einer von Mohren gehaltenen Balustrade und musizierenden Frauen den Blick in den freien Himmel. Von der Spiegelgrotte aus betritt man die Vogelsanggrotte, "welche allenthalben mit Tuffstein und Perlmutter, auch Meerschnecken versözt und sonderlich obenüber also künstlich gebaut, daß es scheint als wan die Tuffstein herabfallen wollten. Inmitten der Grotta geht ein Drachen herfür aus einem Felsen. Darbey lässt sich auch ein Guggu hören und zween Vögel mit ihren natürlichen Stimmen. In dieser Grotta sein auch allerlei Tier, als Drachen, Affen, Steinböck samt einer schön auf die Mauer gemalten Landschaft zu sehen."³⁷²⁾

Gegenüber der Gartenfront, in der Achse der Neptungrotte, liegt ein querrrechteckiges Bassin und daran anschliessend, etwas vertieft, der sogenannte Sternweiher, dessen Halbrund in der Form von Sternenstrahlen gebildet war und dahinter erhebt sich der "Brunnen Altembs", eine im Halbrund einschwingende Rustikaarchitektur, flankiert von ebenfalls konkav eingezogenen niedrigeren seitlichen Stützmauern, die sich in der Mitte zu einem annähernd quadratischen Grottenraum mit seitlichen Sitzbänken und einer Statuennische in der Rückwand öffnet; im Aufbau wie in der Situation innerhalb des Gesamtplanes ein geradezu klassisches Frascatisches "Teatro", das die Folge der grossen und aufwendigen Grottenräume und -architekturen abschließt.

Von diesem Brunnen Altemps nimmt ein schmaler Kanal seinen Ausgang, der zu beiden Seiten mit einer Fülle von kleinen Grotten und Wasserspielen besetzt ist, typologisch verwandt den Brunnenschauwänden der Villa d'Este, aber kleiner und in der architektonischen und dekorativen Ausgestaltung gegenüber diesen verniedlicht. Hier finden wir die Venusgrotte, die Drachengrotte, die Steinbockgrotte, den Eurydice-Brunnen, die "Grotta dell'Idolo", ein kleines wieder ganz geschlossenes Bauwerk mit der Marmorgruppe des Apollo, der den Marsyas schindet³⁷³⁾ und einer sehr zierlichen und eleganten Wanddekoration von weissen, gelben, blauen und grünen kleinen Fayenceplatten, gerahmt von stuckierten Eierstabändern. Stainhauser berichtet weiter von einer "Brunnstuben", einem oben offenen

Oktogon mit einem Bassin im Innern, in dem Fische gehalten wurden und gemalten Darstellungen des Fischfanges an den Wänden.

Eine weitere, dem Brunnen Altemps und darüber hinaus dem Frascati-teatro verwandte Anlage liegt zu Seiten des Schlosses, diesmal auch "Theatrum" genannt: eine statuengeschmückte halbrunde Exedra mit davorliegendem Bassin, die Wände belegt mit einem Rustikamosaik von weissen Ornamenten auf grauem Grund. In dem Raum, den die Exedra umschliesst, steht ein steinerner Tisch mit einer Vorrichtung zum Spülen der Gläser. Die steinernen Sitze davor allerdings sind ebenso wie die Stufen unterhalb der Teatrowand mit zahlreichen versteckten Wasserscherzen versehen, sodaß es nicht ratsam war, sich darauf niederzulassen. Auch die Orpheusgrotte fehlt nicht; ein rechteckiger Bau, dessen Inneres mit Tuffstein ausgekleidet ist und in dessen rückwärtiger Nische die Statue des Gottes steht, zu seinen Füßen die schlafende Eurydice, umgeben von -ähnlich wie in der Villa di Castello- in den Tuffstein eingelassenen Tieren, die dem Spiel seiner Geige lauschen.

Ein der italienischen Kunst, Kultur und ihrem Lebensstil seit Generationen verbundener feinsinniger Kirchenfürst schuf sich hier in Hellbrunn mit Hilfe einer ganzen Kolonie von italienischen Künstlern, begünstigt noch durch die geographische Situation, dieses Rifugio, dessen größte Bedeutung auch heute noch in der Gartenarchitektur, in dem Reichtum der Grottenbauten und -anlagen liegt.³⁷⁴⁾ Der unmittelbare Einfluß Italiens zeigt sich schon in diesem Primat der Gartenkunst, in der sich wie in gleichzeitigen italienischen Anlagen die souveräne Beherrschung des stilistischen Formenschatzes, die Unerschöpflichkeit der künstlerischen Phantasie weit stärker offenbart als etwa in der Fassadengestaltung, der Grundrißkonzeption des Palast- und Schloßbaues. Eine Entwicklung, die sich schon im Grottenhof der Münchener Residenz angebahnt hatte, wird hier in Hellbrunn fortgesetzt: die Einbindung der Grottenarchitektur in eine die gesamte Anlage umfassende Raum- und Achsenkomposition, ihre Bezugnahme darauf und ihre Plazierung an zentraler und künstlerisch motivierter Stelle. Die in Architektur und Dekoration aufwendigsten Grottenanlagen Hellbrunns liegen aufgereiht auf der Mittelachse der Gesamtanlage, eingeleitet durch das quadratische Brunnenzimmer der vorderen Schloßfront, mit den Grottenräumen der Gartenfront, deren mittlerer durch Ausstattung und Grösse deutlich hervorgehoben ist, den Kulminationspunkt er-

reichend, zusammengefaßt in dem zweifach eingezogenen teatro-Halbrund, in dessen tiefer mittlerer Grottennische der Lauf der Achse endet.

Noch bleibt das Vestibül der Vorderfront mit der Neptungrotte ohne Verbindung zu den Räumen der Gartenfront; es schieben sich die Schnecken des Stiegenhauses dazwischen, sonst dürfte man wohl schon hier, 1615, von einer Sala terrena sprechen. So aber erinnert die Situation der Grotten in Hellbrunn noch weit mehr an die der Grottenzimmer von Pratolino, mit denen Hellbrunn vieles gemeinsam hat: Wie in Hellbrunn die Neptungrotte, so konnte auch die im Grundriß die gleiche Stelle einnehmende Grotta del Diluvio durch einen künstlichen Regen unter Wasser gesetzt werden, ebenso findet die Vogelsanggrotte von Hellbrunn in der Grotta della Samaritana in Pratolino ihre Parallele. Die Dekoration aus Rustikamosaik, Marmorintarsien, Tuffstein und Muscheln ist in Form und Material die in Pratolino wie darüber hinaus in ganz Italien gebräuchliche; Hellbrunn fügt diesem Ausstattungsprogramm farbigen Stuck hinzu, die Fayencekacheln der Grotta del Idolo ³⁷⁵⁾ und, wie ja auch schon in französischen Grotten, Spiegel. Vielleicht hat der Florentiner Manierist Mascagni bei der Schaffung seiner illusionistischen Dekengemälde, die den Anschein erwecken, als ob man an der Tuffsteindekoration vorbei in die Landschaft und den freien Himmel blicke, sich an ähnliche Malereien in der Boboligrotte erinnert.

Die Art der Wölbung, die architektonische Gliederung, die plastische und gemalte Dekoration, Ornamentform und Ausstattung der Grotten von Hellbrunn fügen sich den der Grottenarchitektur immanenten Stilgesetzen; manieristische Elemente, die sich in München noch völlig rein offenbarten, und auch hier noch in der Behandlung der Skulptur und in Details der Architekturformen erkennbar sind, werden stellenweise schon zurückgedrängt zugunsten des Frühbarock: Die Dekoration wird großflächiger, neben den feingliedrigen Grotesken des Rustikamosaiks, neben den Muschelinkrustationen erscheinen schwellende Stuckornamente und großzügig-schwungvoll, fast vollplastisch gearbeitete Marmorreliefs.

Die Grösse, der Phantasiereichtum der Grotten von Hellbrunn, ihre künstlerische Qualität, der Prunk der Ausstattung und des Dekors, die feste Verankerung im Gesamtplan, die lebenswürdige und sinnfrohe Heiterkeit, die sich in diesen Anlagen manifestiert, ist vorerst noch einmalig im deutschen Kunstkreis; sie wurde nur möglich

durch den unmittelbaren konzentrierten italienischen Einfluß. Die zeitlich hierauf folgende Schöpfung, die Grottenanlagen des Schloßgartens von Heidelberg, zeigt sich wieder schwerfälliger und uneinheitlicher, im Stilgefühl unsicher und schwankend. Nicht der Schloßbau, sondern der Garten, der "Hortus Palatinus" von Heidelberg begründete im 17. Jahrhundert den Ruhm dieses Fürstensitzes. Durch die Prachtliebe und Baulust Kurfürst Friedrichs V., des späteren "Winterkönigs" und seiner schönen und gebildeten Gemahlin, Elisabeth Stuart, der Tochter Jakobs I., erfuhr das Schloß durch die Hinzufügung des Englischen Baues seine größte Ausdehnung. Seine höchste Blüte aber erlebte es durch die Anlage des Hortus Palatinus ab 1614.³⁷⁶⁾ Der Schöpfer dieses berühmtesten deutschen Renaissancegartens war Salomon de Caus, ein vielseitiger, mathematisch und technisch gebildeter Mann, aus der Normandie gebürtig und am Hofe der Stuarts lebend, von wo aus er Elisabeth in deren neue Heimat folgte. Auf zahlreichen Reisen - vor allem in Italien, wo er u.a. die Villa d'Este und Pratolino studierte - gebildet, hatte Caus schon 1615 ein Werk über Garten- und Wasserkünste, Brunnen- und Grottenanlagen geschrieben.³⁷⁷⁾ Nach Heidelberg berufen, begann er sofort mit der Anlage des Schloßgartens und war 1619, wie er selbst sagt, "zu vollendung dis gantzen Wercks bey nahe gar gelangt." Nach Verlegung der Residenz nach Prag nicht beendet liegen gelassen, im dreissigjährigen Krieg durch die Truppen Tillys verwüstet und schließlich 1693 auf Veranlassung Ludwigs XIV. endgültig vernichtet, ist dieser Prunkgarten nur noch nach der Beschreibung de Caus rekonstruierbar, der in seinem Kupferstichwerk "Hortus Palatinus a Friderico Rege Boemiae Electore Palatino Heidelbergae Exstructus, 1620" eine ausführliche Schilderung des von ihm geschaffenen Werkes gibt.³⁷⁸⁾

Das steil abfallende Gelände bereitete bei der Anlage des Gartens größte Schwierigkeiten; den Berghang zu einem Terrassengarten in der Art der Villa d'Este oder des Schlosses von Saint Germain-en-Laye umzuformen, dem widerstrebten die noch in der Renaissance verhafteten Stiltendenzen, die einen Garten nur als eine Folge von ebenen begrenzten Feldern erlaubten. So galt es, um wenigstens möglichst breite Terrassenplateaus zur Anlage der Parterres zu erhalten, den Garten "über dem abschüssigen Berghang teils in dessen Abraum, teils in den freien Himmelsraum hinein zu planen",³⁷⁹⁾ das heißt durch das Abschneiden ganzer Berghänge einerseits und den

Bau gewaltiger Substruktionen andererseits eine ebene Plattform zu schaffen, wobei es, wie de Caus berichtet,³⁸⁰⁾ besonders grosse Mühe gekostet hat, die Felsen wegzusprengen. Die Geländeschwierigkeiten zwangen dazu, die Gartenanlagen rechtwinklig umzubiegen, und endlich war es schon aus diesem äusserlichen Grund nicht möglich, eine wirkliche Verbindung zwischen Schloß und Garten herzustellen. Mit Hilfe gewaltiger Erdbewegungen gelang es de Caus schließlich, relativ breite Terrassen zu schaffen, auf denen er seine Renaissanceparterregärten anlegen konnte, wobei er in den Futtermauern nur ein notwendiges Übel sah und ihre künstlerische Wirkungsmöglichkeit überhaupt nicht beachtete. Schmale, steile Treppen ohne jede achsiale Ausrichtung, ohne den Versuch einer künstlerischen Ausgestaltung verbinden die Terrassen, Treppen, auf "Denen wir höchstens Liselotte in wilden Sprüngen herunterhüpfen sehen, wenn sie sich auf der obersten Terrasse beim Ball- oder Kegelspiel müde getummelt hatte."³⁸¹⁾

Eines aber hatte Salomon de Caus in Italien gelernt: Grotten ließ man, wenn es irgend möglich war, in die Futtermauern ein, und so verlegt auch er seine Grotten in die oberste Futtermauer, die den abfallenden Berg gegen den Garten hin abstützte; zuerst die sogenannte "Grosse Grotte", "welche inwendig 70 schuch lang und 32 schuch weit, auch in zwey fast gleiche Theil abgetheilt ist."³⁸²⁾ Die Wände des vorderen Grottenraumes waren mit Tuffstein, Korallen, Rustikamosaik und Muscheln belegt, "rauch von groben Zieraden"; in der Nische im Hintergrund, die von oben belichtet war, sprang eine kleine Fontäne, die eine vergoldete Kugel auf ihrem Strahl balancierte, und dahinter fiel das Wasser in einer Kaskade über die Felsstufen herab. Die durch die Öffnung im Gewölbe einfallenden Lichtstrahlen, die sich auf der Kugel spiegelten und in den Wasserstrahlen brachen, bewirkten ein phantastisches und abwechslungsreiches Spiel von Farbschattierungen und Lichtreflexen. Zwei steinerne Sitzbänke, von einem Schwein und einem Bär getragen, standen zu Seiten der Brunnennische.

Wände und Decken auch des hinteren Grottenraumes waren mit Tuffstein und Muscheln belegt, aber "von schöner Austheilung und Figuren", offenbar also zu einer figürlich-ornamentalen Dekoration zusammengeordnet. In der Mitte des mit einem Steinmosaik ausgelegten Fußbodens stand ein steinerner Tisch, der für "unterschiedliche und

mancherley lustige" Wasserspiele eingerichtet war. Die Fassade der Grotte, ein seltsam skurriler Portalbau mit Rustikapilastern und einem durchbrochenen Giebel, war geschmückt mit den Skulpturen verschiedener Tiere, eine Anlehnung an die Orpheusgrotte, die de Caus in seinem gartentheoretischen Werk von 1615 darstellt. Als Wasserreservoir diente ein über der Grotte gelegenes, mit der Statue der Venus geschmücktes Bassin.

Etwa der Eingangsseite des Schlosses gegenüber befindet sich in der Futtermauer die zweite Grottenanlage, aus mehreren Räumen, die den unterschiedlichsten Zwecken dienten, zusammengesetzt. Der erste Raum der Anlage ist die "Galerie", eine durch Rustikaarkaden gegen das Freie hin geöffnete Halle in der Art eines Portikus, in der Fischbehälter für Speisefische aufgestellt werden sollten, und in der man sich im Sommer im Kühlen ergehen konnte. Daran schließt sich die "kleine Grotte" an, "nicht zwar so groß, aber jedoch als Felsenwerk, Muscheln und Corallenzincken reicher ist, als die vorbeschriebene. Es hat auch darinnen eine grosse Menge Wassers, welches der lenge nach über die Stein herab fleusst, dass es Eiszapffen gleich sieht. Ferners stehen auch darinnen zwey Bilder in natürlicher grösse, von Steinen gehawen. Das eine ist ein Jüngling, der Wasser uffgeust, wann man in der Grotten essen und die händ waschen will. Das ander ist einer der ein breiten Korb helt, Gläser darein zu stellen. Es hat auch eine Tafell in der mitt, daraus vielerley Wasserkünst springen. Und uf zwoen seiten, wie auch über der Thür inwendig, stehen drey in Menschen gestalt abgebildete Flüß, die durch Krüg Wasser ausschütten, dass es über Felsen herab biss gar uff den Boden fällt. Und sollen ehstangedeute Bilder uff die art die man Mosaicam nennet, noch mit Muschelln und kleinen Steinen besetzt werden."³⁸³⁾

Neben der kleinen Grotte befand sich der Badesaal, wiederum ein mehrtheiliges Gewölbe, wo man plante, "mit der Zeit eine Wasser-Machinam darinn zurichten zu lassen, dass man vermittels des Wassers die drey Art und Gattungen der Alten Musick, so sie Diatonicam, Harmonicam und Chromaticam genandt, hette hören können" (also wohl eine Wasserorgel). "Das ander Theil hett man gebraucht zur Verwahrung der Instrumenten oder Bewegungen, durch welche man sowohl ehest erwähnte Musicken als auch einen Waldgötzen Satyrum aus einer Zwergpfeiffen spielen machen sollen. Und dieser Satyrus were am End des dritten Theils gestanden, welches Theil dann ein Bad wor-

den wäre, darinn man alle Zeit des Jahrs über vermittels zweyer Ofen, die das Wasser im selbigen Platz gewärmet, sich baden können. Im andern Ende desselben Theils hette es einen Brunnen mit groben Zieraden bekommen, und nechst darbey den Knaben Narcissum." Bei dem Mann der "das Handwasser gibt", wie bei dem "Waldgötzen" haben wir es vielleicht mit den Nachbildungen von Statuen zu tun, die de Caus in Pratolino gesehen hatte.

Noch eine Reihe durchaus eigenwilliger und phantasievoller Schöpfungen de Caus sind über die verschiedenen Parterres verteilt, Rustikabrunnen mit "Tauchsteinen und artiger Austheilung von Muscheln", ein Pomeranzenhaus, aus Steinen gebaut,³⁸⁴⁾ mit Halbsäulenvorlagen, die "uff die art als manns Baum Stämme weren, gehawen und mit Ephew rings umb gewunden werden sollen", sodass man sich unwillkürlich an Albertis Baum- und Palmensäulen erinnert³⁸⁵⁾ und kleine Gartenkabinette.

Der italienische Einfluß, in vielen Details, in dem in Pratolino entlehnten Statuenschmuck deutlich erkennbar, geht eben über diese Einzelformen nicht hinaus. De Caus hatte es nicht gelernt, seine zahlreichen Einfälle, seine in ihrer Phantastik bald liebenswürdigen, bald bizarren Erfindungen, die Vielzahl seiner Motive einem grossen zusammenbindenden Gedanken unterzuordnen. Man sucht vergeblich nach einem künstlerisch motivierten Mittelpunkt in dieser Anlage, man vermißt eine Steigerung, einen Kulminationspunkt; die Grotten z.B., die sich zur Hervorhebung eines bestimmten Punktes, als Abschluß und Point de vue einer Achse geradezu anbieten, sind offenbar absichtlich zur Seite gerückt. Jedes Gartenkompartiment, jedes Bauwerk ist völlig unabhängig und gleichberechtigt dem andern.

Die Anlagen des Hortus Palatinus stehen stellvertretend für die gesamte Garten- und Grottenarchitektur -soweit sie nicht unter unmittelbarem italienischem Einfluß entsteht- im deutschen Kunstkreis dieser Zeit: von überquellendem Einfallsreichtum und häufig von beachtlicher Qualität in den Detailformen, doch ohne achsiale Rhythmisierung, ohne eine räumliche Staffelung, ohne die Unterordnung der Einzelform unter den grossen, umfassenden Plan; aufnahmebereit für alle fremden Einflüsse, doch ohne sie zu assimilieren und selbständig weiter zu entwickeln, ein Sammelbecken für eine Fülle individueller Lösungen, noch immer aber ohne die Kraft, die Sicherheit des Stilgefühls, hieraus neue eigene und verbindliche For-

mulierungen zu schaffen.

Je weiter wir uns von den Zentren der grossen Residenzen, von den Sammelpunkten für die einströmenden italienischen Einflüsse entfernen, desto zwiespältiger und unsicherer werden die Lösungen, die man für die Grottenanlagen findet.

Herzog Philipp Wilhelm von der katholischen Linie Pfalz-Zweibrücken liess sich etwa seit 1665 sein Schloß **N e u b u r g** an der **D o n a u**, im wesentlichen ein Bau aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, verändern und erweitern. Die Arkadengänge des Innenhofes wurden umgebaut und vereinheitlicht und der Osttrakt mit zwei mächtigen Rundtürmen errichtet. Von den Baumeistern, die bei diesen Erweiterungen und Umbauten beschäftigt waren, ist uns nur der Name eines Jeremias Doktor aus einer Neuburger Architektenfamilie bekannt.³⁸⁶⁾ Die Erdgeschoßräume des südlichen Turmes, ein daran anschließender, einer Loggia verwandter Bau, ein kleiner, vor dieser Loggia liegender Hof mit einem Brunnenbassin und gegenüber eine zweite Arkadenhalle wurden zu einer Grottenanlage zusammengeschlossen und ausgestaltet. Die Arkadenbögen der Loggia und die Fenster der Grottenräume des Turmes sind einheitlich mit einer derben Rustikabossage belegt, während die Pfeiler, Archivolten und die unregelmässig gebildeten Rundfenster der zweiten Halle aus grobem Tuffstein gebildet sind, sodass bereits am Aussenbau die Teile des Schlosses, die der Grottenanlage vorbehalten sind, kenntlich gemacht werden. Der größte Raum dieser Anlage (9,60 m lang und 6,60 m breit) ist die erste, dem Turm angebaute Loggia, geöffnet gegen den Hof durch zwei, gegen die Donau hin durch eine Arkade. Die Wände im Innern sind bis zum Gesims ganz mit Tuffstein ausgekleidet und gegliedert durch unregelmässig gebildete Nischen, die von hölzernen, in den Tuffstein eingelassenen Hermen gerahmt werden. In der Nische der Schmalwand befindet sich die Holzskulptur eines liegenden Hirsches. Das Tonnengewölbe, blaugrau getüncht, ist mit einer ornamentalen Dekoration aus hellgelbem Rustikamosaik und weissen Muscheln geschmückt; in dem Schildbogen der Schmalseite befinden sich die Initialien **H P W P** (Herzog Philipp Wilhelm von der Pfalz) mit dem Wappen und der Jahreszahl 1667. Die Initialien mit der Jahreszahl 1747 an der gegenüberliegenden Wand weisen auf eine Renovierung hin.³⁸⁷⁾

An diese Loggia schließt sich der größte Raum des Turmerdgeschosses

an mit blau getünchten Wänden, die durch umlaufende Bänder aus Muscheln in drei Zonen geteilt sind. Die zweite und dritte Zone sind mit merkwürdig lose und unzusammenhängend angebrachten Festons und Guirlanden aus Muscheln geschmückt. Kleine, freistehende, etwa 1,40m hohe Figuren -über einem Holzkern ganz mit Muscheln verkleidet-, zum Teil der Meeresfauna entnommene Phantasiegestalten stehen an den Wänden. Im Gegensatz zu den etwas plumpen und schwerfälligen, unzusammenhängenden Muschelguirlanden und -festons ist die Dekoration der Decke, die in weißen Muscheln auf blauem Grund die Tierkreiszeichen, ornamental gerahmt, darstellt, recht qualitativ. Der schmale, anschließende Raum, dessen Decke und Wände terracottarot getüncht sind, ist nur mit einem äusserst sparsamen und wiederum recht unbeholfenen Muscheldekor belegt. Von hier führen zwei mit Rinden bekleidete Türen zu den beiden rückwärtigen fensterlosen Räumen, deren Rindentäfelung, zusammen mit Dornensträuchern, die eine Nische rahmen, in der heute noch eine Sense steht, den Charakter einer Eremitage vermitteln.

Wände und Decke der Grottenhalle gegenüber der Loggia sind ebenfalls völlig mit Tuffstein ausgekleidet; dazwischen sitzen aus Holz geformte Masken, ursprünglich sicher ebenfalls mit Muscheln belegt. Zwischen den beiden offenen Hallen befindet sich ein rechteckiges, an den Schmalseiten halbrund ausgebuchtetes Wasserbecken mit einem Springbrunnen in der Mitte. Berücksichtigt man die Schwierigkeiten, die sich durch die beengte Situation auf einem Bergplateau und durch den Zwang, sich an bereits vorhandene Gebäudeteile anpassen zu müssen, ergaben, so ist die Lösung, die man für die Grottenanlage von Schloß Neuburg fand, nicht ungeschickt. Die Grottenzimmer des Turmes schließen sich mit den beiden, sich ungefähr gegenüber liegenden Arkadenhallen und dem Bassin dazwischen zu einem einheitlichen Ensemble zusammen, das in seiner Abfolge von geschlossenen, durch Arkaden geöffneten Räumen und dem kleinen intimen Brunnenhof sich noch etwas vom Charakter italienischer Casinoanlagen bewahrt hat.

In der Dekoration dagegen werden die traditionellen und internationalen Formen und Motive häufig mißverstanden, unsicher und schwerfällig gehandhabt. Auch eine Ornamentlinie bedarf einer "organischen", künstlerisch motivierten Führung; eine Guirlande, auf der nackten Wand aufgehängt, erscheint auch innerhalb eines, eine gewisse Freiheit der Formen erlaubenden Grottendekors absurd und die

Überführung einer abstrakt geometrischen Ornamentform in eine naturalistische gelingt nur innerhalb eines formal gefestigten und dichten Dekorationsstiles, niemals aber bei einem so dünnen, lockeren und recht phantasielosen Ornamentbelag wie in Neuburg. Auch die Aufstellung von Bildwerken, die durch ihren verspielten, phantastischen Charakter, betont noch durch den Muschelbelag, weit mehr Dekorationsmittel sind als selbständig existierende Plastik, frei vor der Wand ohne den Rahmen der hinterfangenden und bergenden Nische, erscheint prekär. Umso bedeutsamer ist es, daß diese -entfernt von allen grossen Kunstzentren entstandene Grottenanlage von Schloß Neuburg die räumlichen und die sich bei der Grundrißgestaltung ergebenden Probleme so relativ glücklich, sicher und selbständig löst. In der Dekoration und Ausstattung dagegen, provinziell und mißverstanden, offenbart sich die noch immer herrschende stilistische Unsicherheit.

Diese Unsicherheit steht, ebenso wie die völlige Isoliertheit der einzelnen Schöpfungen, als Charakteristikum für alle bisher betrachteten Grottenanlagen des deutschen Kunstkreises in diesen ersten hundert Jahren. Italienische Einflüsse, immer wieder neu einströmend, werden aufgegriffen, nachgeahmt, auch variiert, aber nie aus eigener Kraft weiter entwickelt zu einer verbindlichen Lösung. Eine verwirrende Vielzahl individueller Schöpfungen entsteht nebeneinander, ohne jede Abhängigkeit oder Kontinuität. Der ganze Formschatz der italienischen Grotten- und Freiraumarchitektur wird erprobt, alle Motive werden angeschlagen und wieder fallengelassen, ohne daß sich eine wirklich neue, unabhängige schulbildende Grundform herauskristallisierte.

Noch immer bedarf es der direkten und unmittelbaren Einwirkung italienischer Stil Tendenzen; die ausführenden Architekten sind durchweg auf oft langjährigen, ausgedehnten Studienreisen in Italien geschult, beziehungsweise sie sind selbst Italiener, und es bedarf darüber hinaus -und dies ist bezeichnend für den beinahe esoterischen Charakter der deutschen Grotten- und Freiraumarchitektur in dieser ersten Epoche- der Initiative eines kunstbeflissenen aufgeschlossenen und mächtigen Bauherrn. Der von dem Lebensgefühl des Renaissancemenschen erfüllte, als Architekt dilettierende Erzherzog Ferdinand von Tirol, der sich in der Rolle eines Mäzens und Kunstsammlers gefallene Rudolf II., die gebildeten und selbstherrlichen Herzöge von Württemberg und Bayern, bestrebt, die zu-

nehmende Grösse und Macht ihrer Fürstentümer nach aussen zu demonstrieren, der genußfrohe und stolze Friedrich V. von der Pfalz und der prachtliebende Kirchenfürst Marcus Sittich von Hohenems, die starke und vielschichtige Persönlichkeit dieser Männer steht hinter ihren individuellen und subjektiven Grottenanlagen und Gartenschöpfungen; und dieser Reihe schließt sich ebenbürtig ein Kriegsheld und eine Abenteurernatur an: Moritz von Nassau, der Statthalter und Günstling des Grossen Kurfürsten, der sich seit 1647 in Cleve einen Lustgarten anlegte,³⁸⁸⁾ in dem sich eigene Erinnerungen an tropische Fernen mit den römischen Impressionen seines Baumeisters Jacop van Campen mischten. Moritz von Nassau schuf sich hier in Cleve ein im Innern mit Muscheln, Spiegeln und Baumrinde dekoriertes Casino und eine Terrassenanlage im Stil der italienischen Gärten, zu der künstliche Erdaufschüttungen nötig waren und die auf einer Achse eine Folge von statuengeschmückten Fontänen, eine halbkreisförmige Säulenhalle, die ein Wasserbecken umgab, und als Bekrönung ein Lustschloß mit Statuen auf dem flachen Dach übereinander staffelte. Auch diese Anlage in den Niederungen Hollands steht völlig isoliert und beweist, wie sehr solche Schöpfungen neben den italienischen Einflüssen ihre Entstehung den subjektiven Intentionen des Bauherrn danken.

Vorformen der Sala terrena.

Das dekorative Element hatte in den bisher betrachteten Grottenbauten von Ambras bis Neuburg das Primat inne; Dekorationsformen und -mittel bestimmten den Charakter der Anlagen. Grundriß, Raumtyp und strukturelle, architektonische Durchgliederung mußten zurücktreten.

An sich ist eine gewisse Dominanz des dekorativen Elementes der Grottenarchitektur durchaus immanent; doch jetzt, an der Schwelle des Barock, bedurfte es, um die Grottenarchitektur den herrschenden Stilprinzipien anzupassen, um zu einer endgültigen Formulierung, zu der Sala terrena zu gelangen, noch anderer Voraussetzungen. Die Architektur mußte -mochte sie auch in ihren gliedernden Ordnungen noch häufig durch den Dekor ersetzt und cachiert werden- zum mindesten in ihrer strukturellen Funktion wieder gleichberechtigt, wenn nicht dominierend, neben die Dekoration treten; es mußte eine Form gefunden werden, die wieder mehr Gewicht auf den Raum als solchen legte. Die kulissenhafte Flachheit der Schauwandarchitektur mußte überwunden werden zugunsten einer raumschaffenden Komposition. Die Grundrißgestaltung -in Frankreich fast völlig vernachlässigt und in Deutschland häufig von zufälligen Gegebenheiten abhängig- forderte mehr Beachtung. Und schließlich galt es vor allem, für die bei diesen Anlagen notwendige Korrespondenz mit dem Freiraum eine Lösung zu finden und für die Plazierung innerhalb der Gesamtanlage eine endgültige Stelle festzusetzen. Es bedurfte, um sich den Formgesetzen des Barock anzupassen, einer vereinheitlichenden Monumentalisierung des Stilcharakters der Grotten- und Gartenarchitektur, und diese Monumentalisierung konnte nicht erreicht werden durch die Vergrößerung und Vereinfachung des Details, beziehungsweise des Dekors, was ein Nachlassen der künstlerischen Qualität und eine Verarmung des dekorativen Formenschatzes zur Folge gehabt hätte, sondern nur durch die stärkere Betonung des architektonischen Prinzips, durch großartigere Raumkompositionen und Grundrißlösungen und durch eine fest verankerte Situation innerhalb der Gesamtanlage.

Unter Berücksichtigung all dieser Voraussetzungen galt es endlich, eine verbindliche, endgültige und schulbildende Form zu postulieren, sodass der Künstler innerhalb dieser gegebenen Grundform, durch sie gebunden, aber auch von ihr getragen, variierend und umgestaltend Neues schaffen konnte.

Gegeben war, durch das, was seit zwei Jahrhunderten geschaffen worden war, die Vielfalt in Form und Material der dekorativen Mittel; gegeben war -denn daran konnte man, ohne einen Stilbruch befürchten zu müssen, festhalten- das ikonographische Programm der Ausstattung und gegeben waren auch -nachdem die Wunden des dreißigjährigen Krieges vernarbt waren und den deutschen Fürsten Pracht und Luxus ihrer Wohnungen und Gärten wieder Bedürfnis und Ausdruck ihrer Macht war- die sozialen und geistigen Voraussetzungen.

Italien hatte mit der Schöpfung des "Freiraumes", mit dem Einbinden offener Höfe in die überdachte Raumfolge, mit dem in die Tiefe eindringenden Halbrund des Frascati-teatro geniale und zeitlos gültige Lösungen gefunden. Frankreich dagegen sah in den Grottenanlagen fast ausschließlich Hintergrundkulisse und Schauwand.

In Deutschland werden bezeichnenderweise schon mit den frühen Anlagen von Hellbrunn und der Münchener Residenz, ja selbst mit einer so provinziellen Schöpfung wie Neuburg an der Donau wieder Bestrebungen spürbar, sich mit dem Problem des Raumes und seiner Verankerung innerhalb der Gesamtanlage auseinanderzusetzen. Die Bereitschaft war vorhanden, die in den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts eindringenden italienischen Anregungen auf diesem Gebiet aufzunehmen und zu verarbeiten. Denn auf das italienische Beispiel war der deutsche Barock in dieser Zeit auch für die Konzeption der Sala terrena noch immer angewiesen.

Im Habsburgischen Kernland mit den Residenzen Wien und Prag, das schon durch seine geographische und politisch-religiöse Situation den einströmenden italienischen Formprinzipien und Stiltendenzen weit offen stand, werden denn auch die weiteren Schritte zur Entstehung der Sala terrena getan, wobei sich vor allem die Anlehnung an die genuesische Architektur als fruchtbar erwies. Die Paläste Genuas z.B. durch das Werk Rubens' allgemein verbreitet und bekannt geworden- mit ihren Vestibülen, aufwendigen Treppenanlagen, die sich auf den Cortile mit der Grottennische öffneten, die Grottenanlagen der genuesischen Villen mit ihren reichen komplizierten, zum Teil höchst "barocken" Raum- und Grundrißlösungen, boten zahlreiche Anregungen für die Rhythmisierung und Gliederung von Raumfolgen, vor allem auch durch die für den genuesischen Palastbau typische Tiefenaufschlüsselung des gesamten Baukörpers, durch die achsiale Aufreihung von Vestibül, Treppenhaus und Cortile.

In Prag, wo man bis ins 18. Jahrhundert hinein an der monumental-

schweren, streng klassizistischen, an Palladio geschulten Richtung festhielt, entstanden zwei Bauwerke, die in der Dezenz ihres Dekors, in dem Gewicht, das auf die reine Architektur gelegt wird, die notwendigen Schritte zur Vorbereitung der Sala terrena taten: die Loggienhallen des W a l d s t e i n - und des C z e r n i n - P a l a i s. Für den Bau des Waldstein-Palastes und die Anlagen der Gärten auf der Prager Kleinseite, mit dem 1625 begonnen wurde, hatte der Herzog Friedland ganze Straßenzüge niederreißen lassen müssen;³⁸⁹⁾ Wallenstein, kunstbeflissen und Zeit seines Lebens der italienischen Bildung und Lebensart aufgeschlossen gegenüberstehend, berief ausschließlich italienische Architekten und Dekorateur: Andrea Spezza, Giovanni Marini aus Mailand und Niccolo Sebegondi aus Mantua für den Bau des Palastes, Baccio di Bianco für die Anlage des Gartens. Das unmittelbare Vorbild für die Gartenhalle des Waldsteinpalastes bildet die Loggia des Palazzo del Tè;³⁹⁰⁾ doch ist dieser Typ bis zur Villa Madama zurückzuverfolgen. Den gekuppelten Vollsäulen der drei Arkaden dieses mächtigen Baues entsprechen an der Rückwand doppelte Pilaster, über denen das Tonnengewölbe mit hohen Stichkappen ansetzt. Die architektonische Wandgliederung von Pilastern, Nischen, Türen, Attika- und Sockelzone bildet den Hauptakzent der dekorativen Ausstattung des Halleninnern. Die Dekoration der Decke besteht aus einem rechteckigen, ausgemalten Feld im Scheitel der Tonne und achteckigen Medaillons in den Stichkappen, dazwischen eine rahmende, geometrisch-ornamentale Stuckdekoration; kleine Stuckfiguren lagern oder stehen auf den Dreieckgiebeln der Nischen, auf den Gewölbeansätzen über den Pilastern und auf den Voluten in den Schildbogen der Schmalseiten. Durch ihre Platzierung innerhalb des Gesamtbaues an zentraler Stelle, durch die unmittelbar Kommunikation mit dem Freiraum, durch das Primat der Architektur vor der Dekoration, durch den zeitlos-klassischen, monumentalen Stilcharakter dieses Baues vereint die Gartenhalle des Waldsteinpalais alle jene Stilelemente in sich, die wir als notwendige Voraussetzungen für die endgültige Konzeption der Sala terrena erkannten

Der Gartenhalle des Waldsteinpalastes sowohl in der Gesamterscheinung wie auch in einzelnen Details der Dekoration aufs Engste verwandt ist die Loggia des ab 1669 nach Plänen von Francesco Caratti erbauten C z e r n i n - P a l a i s.³⁹¹⁾ Nur ist hier das doppelte Palladiomotiv, in dem sich die Halle zum Garten öffnet, getrennt

durch einen schmalen Korridor, in dem eine Treppe untergebracht ist, sodass eigentlich zwei Loggien entstehen, zwischen denen man aus den inneren Räumen des Palastes in den Garten hinaus gelangen konnte; ein früher, noch etwas unbeholfener Versuch, den Gartensaal von der Mitte her -nicht durch seitliche Eingänge- gegen die zentralen Innenräume hin aufzuschliessen.

Aber weder im Czernin-Palais noch im Palast Wallensteins in Prag wurde der Schritt gewagt, Elemente des "Style rustique", wie sie sich in den Grotten offenbarten, mit den der reinen Kunst angehörenden, abstrakten Stilformen der Loggien zu vermischen.

Natürlich verzichtete man nicht auf Grottenanlagen. Wallenstein befiehlt 1630 aus Nürnberg, daß man in Gitschin, seinem Landsitz, die "Fontanen, Grotten und anderen Sachen, wie's designieret ist worden"³⁹²⁾ auch ausführe und in seinem Prager Palast ließ er sein Bad, das sich in dem Flügel zu Seiten der Loggia befand, mit Bergkristallen, Muscheln und Tuffstein belegen. Im Park des Waldsteinpalais befand sich eine hohe, ganz mit Tuffstein belegte Grottenwand und auch das daran anschließende Vogelhaus war als Grotte gestaltet.

Mutiger war man im Czernin-Palais, wo man ja auch bereits Wandbrunnen in den Loggien angebracht hatte; hier entstand zu Seiten der einen Loggia, von ihr aus betretbar, ein ovaler Grottensaal, die spätere "Sala rotonda", für die Giovanni Battista Maderna, der ab 1680 die Bauleitung inne hatte,³⁹³⁾ eine Dekoration aus Malerei und Rustikamosaik vorschlägt. Ab 1693 malt Domenico Egidio Rossi die Wände und die Flachkuppel des Grottensaales aus. Die Wände sind durch bandelwerkartige Ornamente, zwischen denen sich zierliche dünne Blütenzweige ranken, in Felder unterteilt, in denen Landleute mit Erntegeräten und Jagdemblemen dargestellt sind. Ein gemaltes Balkongitter schmückt den Wandansatz über dem Fußboden. Im Spiegel der Decke ist ein Bauernpaar unter einem Baum dargestellt, in den vier Stichkappen Pelikane und dazwischen Tierkreiszeichen, eine Malerei also, die diesen Raum als der Natur und dem Garten verbunden kennzeichnet.

Die Grottenräume Italiens hatten fast durchweg unterirdisch gelegen, was allein ihrem spezifischen Charakter wirklich gerecht wurde. Die Futtermauern, mit denen man das gebirgige Gelände beinahe überall abstützen und gliedern mußte, boten genügend Möglichkeiten für eine solche sotterane Anlage der Grotten. Als man in Frankreich vor das Problem gestellt war, diese Grottenanlagen in einem ebenen Gelände ihrer besonderen Eigentümlichkeit entsprechend unterzubringen, da

verlegte sie der Italiener Primaticcio in Fontainebleau und Meudon mit sicherem Stilgefühl an die einzig mögliche Stelle: in das Erdgeschoß des Schloß- und Villenbaues, wobei er mit Hilfe der Rustikabossagen, mit einer dem stilo nonfinito verwandten Architekturform, das Herauswachsen aus der Erde bereits in der Fassadengestaltung demonstrierte.

Auch in der deutschen Kunstlandschaft waren es wiederum zuerst die italienischen Baumeister, die die formal-ästhetische Notwendigkeit einer sotteranen Situation der Grottenräume erkannten und die Anlagen -gezwungen durch die gleichen äusserlichen Schwierigkeiten wie in Frankreich- in das Erdgeschoß des Hauptbaues verlegten. So schon durch Solari in Hellbrunn, so in Neuburg an der Donau, so in den Baderäumen des Waldstein- und in der Sala rotonda des Czernin-Palais.

Um die Mitte des 17. Jahrhunderts treffen wir nun auf weitere, manchmal in einem Seitenflüge, manchmal auch schon im Corps de Logis, jedenfalls aber im Erdgeschoß der Schloßbauten gelegene, im "style rustique" ausgestaltete Gartenräume. Im Neuen Schloß in B a d e n - B a d e n, in dem Flügel, der unter Ferdinand Maximilian (gest. 1669) erbaut wurde, gab es einen Raum, das sogenannte "Bad", noch nicht auf der Mittelachse gelegen, der mit Hermen, einer Stuckdekoration, die Motive aus der Meeresfauna wie Schilf etc. verarbeitet, Spiegeln und einem Brunnenbecken geschmückt war.³⁹⁴⁾ Das Schloß von F r e i n b u r g, errichtet etwa im zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts, besaß im Untergeschoß des Südflügels einen mit einem Grottendekor ausgestatteten Saal, mit einer Tonne mit Stichkappen eingewölbt. Decke und Wände waren mit einem Rustikamosaik ausgekleidet, das neben ornamentalen Motiven auch verschiedene weibliche Gestalten und Bäume darstellte.³⁹⁵⁾ Der Gartensaal des kleinen Lustschlosses P e t r o n e l l in Niederösterreich -datiert im Zifferblatt der Turmuhr 1673, erbaut von Domenico Carlone- war mit Stuck, Rustikamosaik und illusionistischer Malerei, die Architekturen, Vögel und Elumen darstellte, geschmückt.³⁹⁶⁾ Der Eingang lag auf der Gartenseite zwischen den beiden Läufen einer Freitreppe. Ganz ähnlich plazierte der Architekturtheoretiker Wolfgang Wilhelm Praemer den Grottenraum seines eigenen Gartenhauses,³⁹⁷⁾ er öffnet ihn durch drei Arkaden, die mittlere von Atlanten flankiert, gegen das Freie hin. Das Innere war, soweit der Stich Praemers dies erkennen läßt, offenbar mit Luffstein bekleidet und mit Statuen ge-

schmückt. Auf der anderen Seite seines Hauses belegt Fraemer die Innenseiten der doppelläufigen Freitreppe mit Tuffstein und betont die Mitte durch eine grottierte Nische. Der Gedanke, den von den Doppelläufen einer Treppe umfaßten Raum, schattig und vertieft, als Grotte auszugestalten, lag nahe. In der Grundform leitet sich dieses Motiv von den italienischen Futtermauern und den sie begleitenden Rampentreppen her; auf deutschem Boden ist es am vollendetsten und prächtigsten in der Freitreppenanlage des von dem in Rom geschulten Malerarchitekten Jean Baptiste Mathey 1679 geschaffenen Schlosses T r o j a bei Prag gehandhabt,³⁹⁸⁾ wo die an ihrer Innenseite im stilo nonfinito behauenen Treppenwangen ein querovales Wasserbecken umschließen. Die Treppenbalustraden sind überreich besetzt mit lebhaft, ja wild bewegten Freiplastiken und Atlanten, die den Gigantensturz darstellen; ein Thema, das der Grotten- und Rustikaarchitektur schon von vornherein besonders gemäß ist.

Auch der Raum zwischen den beiden Treppenläufen des heute völlig zerstörten Alten Schlosses von S c h l e i s s h e i m war als Grotte ausgestaltet.

1664 berief der kunstsinnige und äusserst baulustige Fürstbischof von Olmütz, Karl II., Graf von Lichtenstein und Freiherr von Casteln corn, zur Renovierung seiner Residenz und zum Neubau der Sommerresidenz der Olmützer Bischöfe, K r e m s i e r, den italienischen Baumeister, Bildhauer und Stukkateur Balthasar Fontana aus Como, der mit einem ganzen Stab von Bildhauern und Malern nach Mähren kam.³⁹⁹⁾ Obgleich an sich noch ein altertümlicher Vierflügelbau um einen Innenhof, so ist doch bei der ab 1679 entstandenen Sommerresidenz von Kremsier der Gartenflügel durch die grössere Tiefe, durch die Ausmasse der darin untergebrachten Räume und durch das schon recht bedeutende Treppenhaus deutlich als Haupttrakt hervorgehoben. Gegen den Garten hin ist diesem Flügel, bedingt durch das abfallende Gelände, ein Souterraingeschoß unterlegt. In diesem Untergeschoß befinden sich fünf, die ganze Frontbreite von 69,50 m einnehmende Gartenzimmer, von der Fassade her durch einen Rustika-Loggienvorbau angedeutet. Zwei dieser Räume waren ganz im "style rustique" ausgestattet, als Grotte mit Wasserkünsten und als Bergwerk, ein dritter war mit einer Majolikadekoration geschmückt. In den beiden Haupträumen dagegen versucht Fontana, das rein künstlerische Ausstattungsprogramm des Barockstiles mit Dekorationsmit-

teln und -motiven zu mischen, die speziell den Gartenräumen und der Gartenarchitektur angehören. Beide Räume sind mit einer abgeflachten Tonne, in die Stichkappen einschneiden, eingedeckt. Zwei, durch Stuck gerahmte ovale Felder füllen die Spiegel des Gewölbes. Pilaster und große Rundnischen mit Statuen von antiken Göttern und Halbgöttern gliedern die Wände. Die Stuckdekoration von schweren, vollplastischen, saftigen Frucht- und Blütenguirlanden, mit Vasen, Putten und Schilfbündeln dazwischen, höchstwahrscheinlich von der Hand Fontanas, ist von hoher Qualität. Mit sicherem Gefühl für den farblichen Effekt sind in dem einen Raum, der nur mit Stuck ausdekoriert ist, die beiden Ovalspiegel der Flachkuppel und die ovalen Medaillons der Gewölbezwicke mit Malereien geschmückt. In dem zweiten Raum dagegen sind diese Felder weiß belassen; dafür sind die Wände, Nischen und Pilaster bis zur Höhe des Gesimses mit einem nach Farben zusammengeordneten, ornamentalen Rustikamosaik belegt; hier werden also beide Dekorationsmittel, das mit Vorliebe für die Grottenarchitektur verwendete Rustikamosaik und der allgemein gebräuchliche Stuck, verbunden. Der Stilcharakter des Mosaikornamentes erinnert auffallend an ähnliche Anlagen aus Fontanas oberitalienischer Heimat.⁴⁰⁰⁾

Einen Gartensaal besaß auch des Fürstbischofs Stadtresidenz Olmütz.⁴⁰¹⁾ Über die Situation dieses Raumes innerhalb des Grundrisses wie über die Art der Dekoration berichtet Prokop nichts; da Bauherr und Architekt die gleichen sind wie in Kremsier, liegt die Vermutung nahe, daß der Gartensaal von Olmütz ähnlich ausgesehen hat wie der von Kremsier.

Mit den Gartenräumen der Sommerresidenz von Kremsier -der Bau wurde 1698 vollendet- stehen wir unmittelbar vor der endgültigen Formulierung der Sala terrena.

Es seien deshalb hier noch einmal die wesentlichen Stilmerkmale des bisher Geschaffenen, die entscheidenden Etappen für das bis jetzt Erreichte zusammengefaßt.

- I. Mit dem beginnenden Barock werden reine Grottenanlagen mit der Überfülle und Kleinteiligkeit ihres rustikalen, noch gar nicht oder nur wenig stilisierten Dekors und ihrer annähernd vollkommenen Negation der Architektur in ihren strukturellen und gliedernden Funktionen stilistisch untragbar. (In Frankreich und -bis auf wenige oberitalienische Ausnahmen- auch in Italien erstarren die Grottenanlagen um diese Zeit in ihren bisher ge-

prägten Formen, beziehungsweise werden überhaupt nicht mehr errichtet.)

II. Zur gleichen Zeit, da die Grottenanlagen in ihrer bisherigen Form in das Stadium der Stagnation eintreten, entstehen im genuesisch-italienischen Einflußgebiet im Südosten des deutschen Kunstkreises, vor allem in dem, der streng-klassischen Richtung Palladios huldigenden Prag Anlagen, die zwar einerseits durch ihre Korrespondenz mit dem Freiraum, durch ihre Situation innerhalb des Gesamtgrundrisses der Kategorie der sich der Natur verbindenden Bauwerke angehören, die aber andererseits durch das Primat der absoluten Architektur, durch den Verzicht auf eine rustikale Dekoration einen neuen Typ prägen, der einen Weg zur Weiterentwicklung weist. (Auch Italien kannte diesen Typ der Freiraumarchitektur; ihm gehören die Loggien an, beginnend mit der Villa Madama, aber auch die, sich in der rustikalen Dekoration immer sehr zurückhaltenden, Casinoanlagen. In Frankreich dürfte etwa die Maison blanche von Gaillon diesen Typ verkörpern.)

III. Die mit einem Grotten- oder Rustikadekor ausgestalteten Räume werden in das Souterrain der Schlösser und Paläste verlegt. Diese Plazierung ist notwendig geworden durch die konkreten Gegebenheiten des Geländes und des Klimas, entspricht aber gleichzeitig dem spezifischen Stilcharakter solcher Anlagen. Eine kanonische Stelle innerhalb des Gesamtgrundrisses für die Unterbringung des Gartensaaes und Grottenraumes ist noch nicht endgültig postuliert; bevorzugt wird die Lage auf der Gartenseite. Ebenso fehlt die durchgehende Raumachse, die den Baukörper nach beiden Seiten hin aufschließt: Die Grottenräume sind meist nur vom Garten aus zu betreten.

IV. Es sind Ansätze vorhanden, den Grotten- und Rustikadekor zu stilisieren, zu reduzieren, beziehungsweise mit Motiven und Materialien, die der absoluten Kunst angehören, zu vermischen. Das dezentere Rustikamosaik (Greinburg, Petronell, Kremsier) und die illusionistische Malerei werden dem Tuffstein vorgezogen.

V. Grottenanlagen, Gartensäle und -hallen entstehen fast ausschließlich im Süden und vor allem im Südosten des Reiches, d.h. im unmittelbaren Wirkungsbereich der italienischen Kunst,

ja sie sind zum größten Teil das Werk italienischer Künstler.

Die endgültige Formulierung der Sala terrena.

Süddeutschland und die habsburgischen Kernlande hatten mit Hilfe italienischer Architekten, Gartenkünstler und Stukkateure die Vorformen der Sala terrena -von Ambras bis Kremsier- geschaffen. Der letzte und entscheidende Schritt zur endgültigen, verbindlichen stilistischen Formulierung der Sala terrena und der Kombination eines solchen, im Grundriß und der Gesamtanlage fest fundierten Raumes mit dem Grottendekor dagegen wird in Mitteldeutschland, in den welfischen Ländern vollzogen und zwar fast völlig unabhängig von Italien.

Herzog Anton Ulrich von Braunschweig -prunkliebend, ehrgeizig, dilettierend als Schriftsteller und Komponist, mit einem "goût admirable pour toutes les belles choses et particulièrement pour tout ce qui regardoit les Beaux-Arts"⁴⁰²⁾ - legte 1688 den Grundstein zu seinem Lustschloß S a l z d a h l u m.⁴⁰³⁾ Als Baumeister erwählte sich Anton Ulrich Hermann Korb, einen Architekten, von dem wir nur wenig wissen; der Herzog entdeckte ihn wahrscheinlich auf der Suche nach einem geeigneten Baumeister für Salzdahlum und nahm ihn, wohl um sein Wissen zu erweitern, auf Reisen nach Italien, vielleicht auch nach Frankreich und Holland mit.⁴⁰⁴⁾

Salzdahlum, "égale tout ce que les Souverains ont jamais fait de plus magnifique",⁴⁰⁵⁾ wäre, wenn man es in Stein aufgeführt hätte, (es wurde in Holz errichtet, die Architekturgliederung zum Teil nur aufgemalt, sodass von diesem Bauwerk heute kaum mehr eine Spur geblieben ist) ein Ort geworden, "so mit den besten Lust-Häusern in Europa obschon nicht an Kostbarkeit, doch an Schönheit und guter Disposition um den Vorzug streiten dürfte."⁴⁰⁶⁾ Eben dieser "guten Disposition" verdankt Salzdahlum auch seine entscheidende Rolle innerhalb der Entwicklungsgeschichte des Sala terrena-Types.

Innerhalb der weitläufigen Schloßanlage, die neben dem Corps des Logis, das seinerseits wieder in ein Mittel- und zwei Seitenrisalite aufgliedert ist, noch riesige Flügelbauten umfaßt, die den Cour d'honneur, einen zweiten Vorhof und auch noch das erste Parterre auf der Gartenseite einschliessen, liegt die längsoblange Sala terrena im fünf Achsen breiten Mittelrisalit des Corps des Logis, genau auf der Mittelachse, die von der Torhalle des Vorhofes bis zum "Parnass" des Gartens durchläuft, hinter dem Treppen-

haus und unter dem Festsaal. Noch eindringlicher offenbart sich die zentrale Situation der Sala terrena bei der Betrachtung der höchst komplizierten Übereinanderstaffelung, ja Ineinanderschachtelung der Innenräume. Betritt man das Corps de Logis durch die mittlere der fünf Arkaden des Mittelrisalits, so steigt zu beiden Seiten die doppelläufige, einmal in ihrem Lauf umgebrochene Treppe empor. Zwischen den beiden Treppenläufen öffnet sich der Eingang in die im Souterrain gelegene Sala terrena, zu der man von hier über eine einläufige Treppe hinabsteigt.⁴⁰⁷⁾ Schreitet man hingegen die seitlichen Treppen zum pian nobile und dem Festsaal hinauf, so gelangte man auf der Höhe des Podestes, wo der Treppenlauf umbricht, auf eine umlaufende Galerie, sodass man in diesem Zwischengeschoß das Mittelrisalit des Corps de Logis durchqueren und auf der rückwärtigen Seite über eine Freitreppe wieder in den Garten hinabsteigen kann. Von dieser Galerie aus kann man "über die hölzernen Traillen"⁴⁰⁸⁾ in die Sala terrena hinuntersehen, sodass die Galerie gleichzeitig eine Art Empore der Sala terrena bildet.

Unter den drei Seiten der Galerie befanden sich ebenfalls Grotten "durchgehends mit Tuch- oder vielmehr Toffstein, Muscheln, Statuen und al fresco gemaltem Wild und in künstlicher und artiger Unordnung ausgezieret."⁴⁰⁹⁾ Die Sala terrena war also rundherum umgeben von einem, nur etwa halb so hohen Grottenumgang, der an seinen vier Ecken zu eigenen kleineren Grottenzimmern ausgebaut war;⁴¹⁰⁾ eine überaus komplizierte Anlage, wie wir ihr in dieser Differenziertheit, in dieser Ineinanderschachtelung und unterschiedlichen Höhenstaffelung, die wohl auch nur durch das leichtere Baumaterial des Holzes möglich wurde, nicht mehr wieder begegnen werden. Die Sala terrena selbst war in ihrer Tiefenausdehnung noch einmal unterteilt durch ein "gross irregulär Loch", wie Uffenbach⁴¹¹⁾ sagt, also wohl eine hohe Tuffsteinarkade, geschmückt mit Statuen und andern "Zierathen" und Wasserspielen. "Von Muscheln, Corallen, Zinken und dergleichen war wenig: Von Moos, Baumrinde und andern Dingen, die man sonst zu den Grotten gebraucht, war gar nichts vorhanden. Die Statuen, die zum Theil ziemlich gross, waren von Sandstein wohl gemacht, doch eben nach der Bildhauer Arbeit so künstlich nicht, welches mit Fleiß geschehen, damit alles desto natürlicher aussehen möge."⁴¹²⁾ Das Licht fiel "annehmlich ein".⁴¹³⁾ Der rückwärtige Teil der Sala terrena war ausgefüllt durch das "Theatrum von Felsen-, Statuen, Kaskaden und jets d'eau", ein Grottenbrunnenwerk mit Statuen, an-

scheinend von Nymphen, darin und einem davorliegenden Wasserbecken, gerahmt von einer sehr monumentalen Pilasterarchitektur, eine Anlage, die in der Art, wie der Grottenbrunnen in die absolute Architektur eingebunden ist, an den Parnassbrunnen der Villa Aldobrandini in Frascati erinnert.⁴¹⁴⁾

Im Herzen Deutschlands entstanden, von einem deutschen Baumeister geschaffen und höchstens in Detailformen von italienischen Traditionen beeinflusst, ist mit der Sala terrena von Salzdahlum schon im 17. Jahrhundert eine Ideallösung von seltener Geschlossenheit erreicht worden: eine sotterane Plazierung an wichtiger Stelle, im Corps de Logis, hinter dem Treppenhaus, unter dem Festsaal; im Mittelpunkt der Hauptachse gelegen, markiert dieser Raum gleichzeitig den Endpunkt der Achse, auf der die Baukörper des Schlosses aufgereiht sind, und den Beginn der Hauptallee des Gartens. Eingebunden in die Rhythmik der Raumfolge, fest verankert in Grund- und Aufriß, intensiv verklammert mit den übrigen Räumen, stellt die Sala terrena hier nicht nur die Korrespondenz mit dem Freiraum, dem Garten her -diese Stufe ist in Deutschland schon mit Hellbrunn erreicht-, sondern sie öffnet sich auch gegen das Treppenhaus und darüber hinaus gegen den Cour d'honneur hin, sodass eine durchgehende Fluktuation entsteht, eine Tiefenaufschlüsselung des gesamten mittleren Baukörpers. Der Grottendekor wird beibehalten, aber durch das Mittel der rahmenden Kolossalordnung der Architektur gebändigt und in seine Schranken verwiesen; schließlich noch einmal in seiner umgegliederten, unstilisierten Variante in dem niedrigen Grottengang wiederholt.

Die Grundform, ja was die Situation innerhalb des Grund- und Aufrißes und die fluktuierende Kommunikation mit dem Freiraum durch die Öffnung nach beiden Seiten hin anbelangt, die Idealform der Sala terrena, ist mit dem Raum von Salzdahlum geprägt, nachdem sie sich -allerdings mit Ausnahme eben dieser letzten entscheidenden, oben analysierten Nuancen- in den Habsburgischen Lernlanden bereits deutlich als Raumtyp abzuzeichnen begonnen hatte.

Von dieser Stelle ab soll deshalb die Betrachtung dieses Raumes nicht mehr chronologisch sondern typengeschichtlich fortgesetzt werden, da sonst die Vielfalt der häufig zeitlich nebeneinander laufenden Formentwicklungen, die Variationen in Dekor und Architektur, die innerhalb der gegebenen Grundform möglich sind, verwirren würde.

I. Der "klassisch" - absolute Typ der
Sala terrena.

Der klassisch-absolute Typ der Sala terrena ist der Typ der bis zur letzten Konsequenz stilisierten Sala terrena: Architektur und Dekor verzichten auf jeden Hinweis auf die Verbindung zur Natur, zum noch Ungeformten und Ungegliederten. Einzig die Situation in Grund- und Aufriß und die Kommunikation mit dem Freiraum charakterisieren diesen Sala terrena-Typ, den man vielleicht auch als den klassizistischen Typ bezeichnen könnte, denn er erscheint häufig da, wo sich in dem Kunstcharakter einer Landschaft, einer Zeit oder auch eines einzelnen Künstlers klassizistische Tendenzen offenbaren; die Sala terrena dieser Prägung entsteht da, wo französische Einflüsse oder die Gestaltungsprinzipien Palladios, der römisch-genuesischen Kunst vorherrschen, sie entsteht im Umkreis Fischer von Erlachs, und sie ist auch noch im spätesten Rokoko und im beginnenden Klassizismus möglich.

Schon bei der Betrachtung der Vorformen der Sala terrena war auf die in Prag und im südöstlichen Reichsgebiet herrschenden Bestrebungen zur Monumentalisierung, zur strengen Stilisierung der Gartenräume hingewiesen, war an Palladio und Genua erinnert worden. Die Loggien des Waldstein- und Czernin-Palais⁴¹⁵⁾ und die in durchlaufender Raumachse den ganzen Baukörper mit Vestibül, Treppe und Cortile aufschliessenden genuesischen Paläste, wie etwa der Palazzo Doria-Tursi, bildeten Vorbild und Anregung für die Konzeption dieses Sala terrena-Typus, der sich dann, unter dem mittelbaren und unmittelbaren Einfluß Fischer von Erlachs, von einem nur abgeschnürten Teil des Vestibüls zu einem eigenen Raum weiterentwickelt, dessen vielfältige und differenzierte Grundrißformen - Kreise, Ovale, Polygone - ebenfalls charakteristisch für diesen Sala terrena-Typ sind.⁴¹⁶⁾

Am deutlichsten offenbart sich die Herkunft vom genuesisch-italienischen Vestibül in der Sala terrena des L i e c h t e n s t e i n ' schen Gartenpalastes in der R o s s a u bei Wien; 1691 - 1711 nach einem Entwurf von Domenico Martenielli erbaut.⁴¹⁷⁾ Der Baukörper des Mittelrisalits wird in seiner ganzen Tiefe aufgeschlossen. Das dreischiffige Vestibül der Vorderfront erweitert sich an seinen Schmalseiten durch je einen Vorraum, an den sich die beiden Treppenhäuser anschliessen, auf 7 Achsen, wird dann wieder auf 3 Achsen eingeschnürt und verbreitert sich in der Sala terrena erneut auf 5 Achsen. Den Pfeilern des Vestibüls sind in der Sala terrena toskanische Doppelsäulen vorgelegt, die, zusammen mit den Fresken-Medaillons Johann Michael Rottmayrs, dem zartgliedrigen Laub- und Bandelwerkstück und den Statuennischen an den Schmalseiten, diesen Raum sehr wirkungsvoll gegen die strengeren Formen des Vestibüls absetzen und ihm den lebenswürdig-heiteren, intimen Charakter des Gartensaales verleihen. Die Rustikaquaderung der 5 Arkaden der Gartenseite macht bereits von der Fassade her die Situation der Sala terrena kenntlich.

Toskanische Doppelsäulen bestimmen auch den Charakter der Sala terrena des nach 1700 ebenfalls nach Entwürfen Martinellis entstandenen Schlosses A u s t e r l i t z in Mähren.⁴¹⁸⁾ Der queroblange Raum, der zusammen mit dem ihm vorgelagerten längsovalen Vestibül das Erdgeschoß des Mittelrisalits ausfüllt, ist flach gedeckt und öffnet sich in drei Arkaden gegen den Garten hin. Die sparsame, zurückhaltende weiße Stuckdekoration, der einfache klare Grundriß und die eingestellten Vollsäulen verleihen diesem Raum eine fast klassizistisch-kühle Note.⁴¹⁹⁾

Äusserst schwer und monumental mutet die in einem Längsoval in den Baukörper eindringende, beziehungsweise aus ihm herausdrängende Sala terrena des P a l a i s L o b k o w i t z in P r a g an, entstanden ab 1703, wahrscheinlich ebenfalls unter dem Einfluß Martinellis.⁴²⁰⁾ Dieser Raum, der an der Vorderseite nur noch Platz für ein sehr kleines quadratisches Vestibül läßt, und dem im Obergeschoß der ebenfalls ovale Hauptsaal entspricht, öffnet sich durch drei riesige, hohe Arkaden gegen das Freie, den Garten hin. Im Innern sind den mächtigen Pfeilern gekuppelte Pilastervorlagen vorgesetzt; ein Fresko schmückt den Gewölbespiegel, von dem die Gurte ausgehen, die auf den Pfeilern aufsitzen, betont durch vollplastische, schwellende Stuckguirlanden.

Das quer zur Richtung des Hauptbaues stehende Oval ermöglicht als Raumform ein Eindringen in den Freiraum, wie es in solcher geradezu dynamischer Intensität keine andere Grundrißform vermag; doch wird gerade hier bei dieser hochbarocken Sala terrena des Palais Lobkowitz deutlich, daß auch diesem Eindringen in den Freiraum Grenzen gesetzt sind, daß, wenn diese überschritten werden, die künstlerische Grundform der Sala terrena verunklärt und stilistisch fragwürdig wird. Hier fließt nicht mehr die Natur, Licht und Helle in den Raum ein, hier wird nicht mehr ein abgegrenzter, künstlerisch faßbarer und formbarer Außenraum ins Innere projiziert, sondern der Binnenraum stößt mit elementarer Wucht in die Unendlichkeit vor; der Prozess wird umgekehrt, und diese geballte Aktivität widerspricht dem formalen wie dem Bestimmungscharakter der Sala terrena.

Dieser Raumtypus der Sala terrena, in seiner gewaltsamen plastischen, nach aussen drängenden Dehnung, Fischer von Erlach'sche Intentionen verwendend, variierend und eben auch häufig übertreibend, findet in dem für phantastische Raumformen so aufnahmebereiten Böhmen Nachfolge: so in dem 1729 begonnenen Schloß T r p i s t,⁴²¹⁾ wo zwei hintereinander gelegene Ovale, deren eines als Sala terrena anzusprechen ist, die Mitte des Schloßkörpers durchdringen.⁴²²⁾ Zwei Ovalräume im Sinne der Sala terrena, unter dem Festsaal gelegen, finden wir auf deutschem Boden nur einmal in den mit Spiegelgewölben und Stichkappen geschmückten Gartenzimmern des ab 1734 erbauten Flügels des Stiftes M e t t e n in Niederbayern.⁴²³⁾ Gebändigter ist die Raumform in der querovalen, sich in 5 Arkaden öffnenden Sala terrena des, schon etwa ab 1699 entstandenen P a - l a i s S t e r n b e r g in P r a g.⁴²⁴⁾ In diese Reihe gehört ferner die querovale Sala terrena des vor 1721 erbauten Schlosses T e i n i t z l.⁴²⁵⁾ Durch die drei sehr hohen Arkadenöffnungen auf der Gartenseite, deren mittlere noch einmal besonders überhöht ist, durch das gleiche Wölbungssystem, wie auch durch die betonte Breitendehnung des Ovals erinnert die Sala terrena von Schloß Teinitzl sehr stark an die des Palais Lobkowitz, aber die Grundrißform ist eben durch die Querlagerung des Ovals doch beruhigter, sodass sich der Raum dem Gesamtkomplex des Baukörpers einfügt und nicht aus ihm herausquillt. Eine konkav einschwingende Auffahrtsrampe, deren Futtermauer durch Nischenbrunnen gegliedert ist, nimmt das Motiv der sich konvex vorwölbenden Sala terrena noch einmal auf und va-

riert es, indem sie das Thema umkehrt.⁴²⁶⁾

Einfacher ist die Grundrißform des etwa ab 1720 aus einem befestigten Wasserschloß umgebauten Schlosses *M i l o t i t z* in Mähren.⁴²⁷⁾

Der längsrechteckige Raum befindet sich im Souterraingeschoß, unter dem zweigeschossigen Festsaal, von dem aus eine doppelarmige, einmal im Lauf umgebrochene Treppe zum Garten führt. Zwischen diesen beiden Treppenläufen liegt der Eingang zur *Sala terrena*, sodaß der Freiraum, ehe er in den Gartensaal eindringt, bereits durch die Wände der Treppenzüge vorbereitend eingefangen und künstlerisch gefaßt wird.

Die dreiteilige *Sala terrena* des Dietrichstein'schen Schlosses *N i k o l s b u r g* in Mähren,⁴²⁸⁾ über einfachem rechteckigem Grundriß errichtet, liegt im Souterrain des nach 1720 errichteten Südflügels. Eine Treppe führt vom Schloßhof in die *Sala terrena* hinab, über deren Ausstattung nichts erwähnt wird.

Die in Böhmen und Mähren seit Fischer von Erlach so beliebte ovale Grundrißform der *Sala terrena* verhärtet sich in der Zeit des beginnenden Klassizismus um die Mitte des 18. Jahrhunderts. Das elastische, schwellende Oval erstarrt und festigt sich gleichzeitig zum Polygon. 1750 - 55 wurde nach Plänen des Wiener Hofbaumeisters Petuzzi das Schloß *R a i t z* in Mähren erbaut.⁴²⁹⁾ Die längsrechteckige, an den Schmalwänden dreiseitig polygonal gebrochene *Sala terrena* füllt die ganze Tiefe des Mittelrisalits aus, wodurch sie wieder mehr den Charakter eines Vestibüls annimmt. In der verbindlich-gültigen Formulierung, hinter dem grossen Treppenhaus und unter dem Festsaal gelegen, erscheint die *Sala terrena* des 1765 errichteten Schlosses *N a p a g e d l* in Mähren.⁴³⁰⁾ Das Queroval, hier schon fast vollständig dem Kreis angenähert (12,30 m x 11,80 m), ist aussen polygonal ummantelt und öffnet sich durch einen Arkadenbogen auf jeder der drei Seiten des Polygons.

Fast völlig identisch stellen sich die Grundrißformen der *Sala terrena* der etwa gleichzeitig entstandenen Schlösser *W i s o w i t z* (ab 1750) und *B i s t r i t z* (ab 1765) dar.⁴³¹⁾ Beide sind über annähernd quadratischem Grundriß errichtet mit Nischen in den Diagonalen. In Wisowitz ist der *Sala terrena* nur ein kleineres quadratisches Vestibül vorgelegt; in Bistritz befinden sich zu Seiten des ähnlich gestalteten Vestibüls die Treppenaufgänge. Beide Gartensäle sind nur durch eine breite Öffnung, die in Bistritz noch einmal durch Nischen aufgelockert ist, mit dem Garten verbunden.

Der klassisch-absolute Typ der Sala terrena bleibt im böhmisch-mährischen Raum bis auf wenige Ausnahmen (Budischau, Buchlowitz, Ploschkowitz, Liboschowitz und Byschitz) der einzig gebräuchliche Typ, so dass sich auch innerhalb dieser typengeschichtlichen Betrachtung eine stilistische Entwicklungslinie von 1690 bis 1760 aufzeigen läßt: Sie führt von dem abgeschnürten Teil eines italienischen Vestibüls über rechteckigem oder quadratischem Grundriß zu den unter dem Einfluß Fischer von Erlachs entstandenen, groß angelegten, gespannten und dynamischen Ovalräumen und mündet in die beruhigten und erstarrten Formen des reinen Kreises oder Polygons.

Hatten Fischer von Erlach und die sich an seinen Inventionen inspirierenden Künstler durch ihre Raumschöpfungen zur Stabilisierung und Festigung der Sala terrena als Typus -vor allem in der Grundrißform und der architektonisch -funktionellen Durchgliederung- beigetragen, so lockert Johann Lukas von Hildebrandt diese Grundform wieder auf, variiert und bereichert sie.

Hildebrandt, der eine architektonische Schöpfung nicht aus ihrer strukturellen Funktion heraus entwickelt, sondern sie als "bildmässig aufgefaßte optische Erscheinung"⁴³²⁾ gestaltet, der die Architektur mit einer Fülle von Ornamentformen überzieht, gibt dem Dekor, der letzten Endes als Gestaltungsmittel gerade für die Sala terrena unentbehrlich ist, wieder sein Recht zurück, ja er bevorzugt für die Anbringung des Ornamentes gerade die funktionellen Glieder der Architektur. Aber er verselbständigt das dekorative Detail nicht in der Art, wie dies die deutsche Renaissance oder der Manierismus taten, sondern das Ornament dient bei Hildebrandt "der Gliederung und Auflösung grosser Massen in der optischen Gesamterscheinung."

⁴³³⁾ Die Tendenz, eine architektonische Komposition als bildmässige Erscheinung aufzufassen, erfordert eine perspektivische Tiefenstaffelung, die neben der gebauten Architektur auch den Freiraum in die Gesamtheit dieses optischen Erscheinungsbildes miteinbeziehen muß, und in der Tat hat Hildebrandt stets auf die Gartengestaltung seiner Schlösser direkten Einfluß genommen, wobei er die italienischen Terrassenanlagen, die sich dem Bauwerk wie ein Sockel unterlegen, dem französischen Garten vorzog. Diese Verschleierung der funktionellen Bestimmung des architektonischen Gliederungsmittels durch den Dekor, die aus dem Baukörper heraus in den Freiraum übergreifende Tiefengliederung kommt den der Sala terrena immanenten Gestaltungsprinzipien entgegen, und wirklich finden wir bei

beinahe allen Bauwerken, die unter Hildebrandts direktem oder indirektem Einfluß entstanden, eine Sala terrena: in Schloßhof, dem Schönborn'schen Schloß Göllersdorf, in Mirabell, Werneck und vor allem in den beiden großartigsten Schöpfungen, im Oberen und Unteren Belvedere und in Pommersfelden.⁴³⁴⁾

Das Schloß Mirabell in Salzburg wurde 1721-1727 unter Hildebrandts Leitung umgebaut.⁴³⁵⁾ Schon 1713 hatte Hildebrandt mit Santino Bussi in Wien einen Kontrakt über die Durchführung von Stukkierarbeiten in der Sala terrena von Schloß M i r a b e l l abgeschlossen.⁴³⁶⁾ Errichtet wurde die Sala terrena erst nach 1723. Sie liegt nicht an kanonischer Stelle in der Mitte des Gartentraktes, sondern als eigener kleiner Bau an der nördlichen Ecke des westlichen Gartenflügels, die Verbindung zwischen den beiden Terrassengärten herstellend. Dieses Bauwerk, eigentlich ein kleines Lusthaus, rechteckig mit einem mit den drei Seiten eines Achtecks vorspringenden Mittelrisalit, durch hohe Fenster und Arkaden dem Freiraum verbunden, ist einstöckig; doch auf der gegen Süden gelegenen Seite durch ein Souterraingeschoß untermauert, so den Geländeabfall zwischen den beiden Terrassen überwindend. Eine Hufeisentreppe, die die drei Arkadenöffnungen des Untergeschosses einschließt, leitet zu der eigentlichen Sala terrena hinauf. Über die Ausstattung ist ausser der oben erwähnten Notiz über die Stuckarbeiten nichts bekannt -das kleine Bauwerk ist heute völlig verschwunden-. Schon diese Sala terrena von Mirabell -obgleich in vielem nicht der kanonischen Regel entsprechend-, die man, überspitzt formuliert, als dritte gedeckte Terrasse, als Durchgangsraum zwischen der nördlichen und südlichen Terrasse bezeichnen könnte, zeigt, um wie viel stärker Hildebrandt wieder den umgebenden Freiraum, den Garten in die Komposition einbezieht.

Auch S c h l o ß h o f im Marschfelde -ähnlich wie Mirabell noch eine Vierflügelanlage- wurde, nachdem es Prinz Eugen erworben hatte, gegen 1729 von Hildebrandt umgebaut.⁴³⁷⁾ Von der Ausstattung der 5 Achsen tiefen, querrechteckigen Sala terrena, im Mittelrisalit des Gartentraktes gelegen, (die Sala terrena füllt hier die ganze Tiefe des Baukörpers aus; Vestibül und Treppenhaus liegen, ermöglicht durch die Vierflügelanlage, im Hoftrakt) ist nichts mehr erhalten. Bedeutsam ist aber auch hier in Schloßhof wieder, wie Hildebrandt über eine räumliche Ausdehnung und in einer Geschlossenheit, wie sie seit den Anlagen der Villa d'Este und von

Frascati im deutschen Kunstkreis erst wieder durch ihn erreicht wird, die Sala terrena mit den Terrassenanlagen des Gartens zusammenbindet. Über relief- und statuengeschmückte Brunnenanlagen in den Futtermauern, über Rampen, Treppen und Terrassen leitet die Hauptachse hinauf und endet, indem sie gleichzeitig in den Innenraum eindringt, in der Sala terrena.

Auch Balthasar Neumanns Plan für das, ab 1734 für den Fürstbischof Friedrich Carl von Schönborn erbaute Schloß W e r n e c k, wurde von Hildebrandt überarbeitet.⁴³⁸⁾ Neumanns eigene Leistung ist hier in Werneck die Zusammenbindung von Vestibül, Treppenhaus und Sala terrena -auf eine fast gleiche Art wie in der Würzburger Residenz- zu einer einheitlichen Raumgruppe, die in selten erreichter Geschlossenheit und Einheitlichkeit zusammenfließt. Die Sala terrena, ein quadratischer Raum mit abgeschrägten Ecken, gliederte Neumann durch acht, in einem Oktogon frei eingestellte Pfeiler oder Atlanten. Diese Pfeiler strich Hildebrandt und setzte stattdessen Halbsäulenvorlagen vor die Wände.⁴³⁹⁾ In dieser Form, mit Säulenvorlagen, über denen ein kreuzförmiges Flachgewölbe ansetzte, wurde die Sala terrena von Werneck, von deren Dekoration und Ausstattung heute nichts mehr erhalten ist, dann schließlich erbaut. Eine geschwungene Freitreppe und Terrassierungen vermitteln auch hier den Übergang zum Garten. Zufälliger und verstreuter -weil gleichzeitig neben anderen Typen- tritt die klassisch-absolute Sala terrena im innerdeutschen Raum auf.

Der schwellenden, in den Garten vordringenden Form des Fischer-Martinellischen Längsovals begegnen wir auf deutschem Boden nur in der Sala terrena des 1695 - 1698 von Nering erbauten C h a r l o t t e n b u r g e r S c h l o s s e s .⁴⁴⁰⁾ Die frei vor die Wand gestellten Säulen sind erst in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hinzugefügt worden. Der Raum entbehrt mit Ausnahme der drei Arkadenöffnungen gegen den Garten hin jeglichen Hinweises auf einen Gartensaal. Den Charakter eines abgeschnürten Vestibülteiles hat die nur durch eine einfache Nischengliederung und Wandpilaster geschmückte, über querrechteckigem Grundriß errichtete Sala terrena des ab 1698 für den Markgraf Ludwig Wilhelm von Baden-Durlach von Domenico Egidio Rossi erbauten Schlosses von R a s t a t t, der frühesten der südwestdeutschen Residenzen.⁴⁴¹⁾

Ganz ähnlich in der Grundrißdisposition als abgetrennter Teil des

Vestibüls, ist die Sala terrena des Schlosses von S c h l e i s s h e i m angelegt.⁴⁴²⁾ Der querrrechteckige Raum -er wurde unter Beibehaltung des bereits von Zuccali geschaffenen Planes in der Bauperiode etwa ab 1719 bis 1725 unter der Leitung Effners ausgestaltet und dekoriert- ist gegen das fünfschiffige Vestibül wie gegen den Garten hin durch 5 Arkaden geöffnet. Wandpilaster tragen die Gurte des Tonnengewölbes. Die Stukkaturen auf den Pilastern, über den Nischen und Arkaden und in den Supraporten und die Malereien in den Schildbögen, Arkadenleibungen und der Tonnenwölbung, alle äusserst qualitätvoll, weisen voller Dezenz und mit feiner Nuancierung auf die Bestimmung dieses Raumes als Sala terrena hin: Die vegetabilischen und animalischen Motive -in ihrer Form um ein Weniges naturalistischer gebildet und weniger stilisiert als in den übrigen Räumen des Schlosses- sind der Sphäre des Wassers entnommen: Fische, Schilfbündel, Delphine und Korallenzweige, dazwischen auffallend naturgetreu nachgeahmte Muscheln. Die ornamentale Grisaille-Malerei (sehr helles Olivgrün und zartes, verwässertes Lila) von dem in Italien geschulten N.G. Stuber⁴⁴³⁾ lehnt sich an den Grotteskenstil an. Zwei für die Rundnischen der Schmalseiten geplante Wandbrunnen⁴⁴⁴⁾ sollten die Sala terrena noch stärker als Gartenraum charakterisieren. Befreit von allem Zufälligen, unabhängig und in zeitlos-klassischer Stilisierung, so offenbart sich auch die Sala terrena der W ü r z b u r g e r R e s i d e n z, die in ihrer endgültigen Ausgestaltung erst der Mitte des 18. Jahrhunderts angehört.⁴⁴⁵⁾ Mit den zwölf, in den querektogonalen Raum eingestellten Freisäulen aus rotem Marmor verwirklichte Neumann nun seinen schon für Werneck geplanten, aber dort von Hildebrandt abgelehnten Entwurf.⁴⁴⁶⁾ Pilastervorlagen an den Wänden, zwischen den Türen zum Garten, zum Vestibül und den Flachnischen in den Diagonalen tragen zusammen mit den Säulen -die ihrerseits das mittlere Spiegelgewölbe stützen- die zwölf Jochwölbungen des niedriger gehaltenen Umganges. Die zart blaugrau und hell seegrün getönte Stuckdekoration Bossis setzt erst über der Kämpferzone ein, das Spiegelgewölbe ist ausgefüllt von dem Diana-Fresko Johann Zicks, das mit seinen bunten, lauten Lokalfarben wirkungsvoll mit den zarten Pastelltönen der unteren Raumhälfte kontrastiert. So licht und freudig, anmutig und liebenswürdig die Erscheinung dieses echten Rokoko-Gartensaaes ist, so erreicht Neumann doch durch das Einstellen der Freisäulen, daß jedenfalls in der strukturellen Durchgliederung des Raumes die Erinnerung an die Urform der Sala

terrena wach bleibt. Die Säulen scheinen noch immer eine Last zu tragen und zu stützen, und diese Funktion wird durch den niedrigeren Umgang noch einmal deutlich betont.

Die quergelagerte Raumform, die sich wie ein Riegel zwischen Vestibül und Garten schiebt, auf das Kommende, das Hinaustreten in den Garten vorbereitet und dieses doch gleichzeitig verzögert und zum Ruhen einlädt, die einen Haltepunkt im Ablauf der Achse darstellt, erweist sich auch hier in Würzburg als die ideale und adäquate Grundrißlösung für die Sala terrena.

Der Typ der klassisch-absoluten Sala terrena manifestiert sich in der Hauptsache in ihrer Plazierung an kanonischer Stelle innerhalb des Grund- und Aufrisses und in ihrer Bezugnahme zur Gesamtanlage; hinzu tritt die absolute Vorherrschaft der zur reinen Kunst stilisierten Form sowohl im architektonischen Detail wie im gemalten und plastischen Dekor. Abgesehen von der verbindlichen Situation innerhalb des Grundrisses, weist nur noch die durchgehend vorhandene Kommunikation mit dem Freiraum auf die Bestimmung der Sala terrena hin.

II. Die lastend-schwere Sala terrena.

Das entscheidende Charakteristikum dieses Sala terrena-Types ist die Vertauschung der allgemein gültigen künstlerischen Proportionsgesetze, die dem menschlichen Empfinden als angenehm und harmonisch erscheinen, gegen solche, die der Sala terrena ihrer Herkunft nach aus sotteranen Räumen und Grotten, ihrer Bestimmung und künstlerischen Formulierung entsprechend a priori immanent sind. Die lastenden, schweren, schattigen, drückenden Elemente der Sala terrena-Architektur werden ganz besonders betont und hervorgehoben. Es dominiert auch bei diesem Sala terrena-Typus das rein künstlerische Gestaltungsmittel, das architektonische und dekorative Formen gut ist vollständig stilisiert, beziehungsweise gehört ausschließlich der absoluten Kunst an. Doch treten bei diesem Typ der Sala terrena Dekoration und Ausstattung wieder stärker in den Vordergrund.

Das großartigste und vornehmste Beispiel dieses Types ist die Sala terrena des ab 1721 von Hildebrandt erbauten Oberen Bêlvedere-Schlusses des Prinzen Eugen von Savoyen.⁴⁴⁷⁾ Dieser Raum, an kanonischer Stelle gelegen, ist so eng mit den anderen Räumen des Mitteltraktes verbunden und verschmolzen, daß seine Form sogar die Gestaltung der übrigen Räume, vor allem des Treppenhauses, wesentlich mitbestimmen muß. Bedingt durch die unterschiedliche Bodenhöhe zwischen Hof- und Gartenseite mußte neben den beiden, zum Festsaal aufsteigenden Treppenläufen eine dritte Treppe geschaffen werden - zwischen den beiden aufsteigenden Läufen gelegen-, die zur Sala terrena hinabführt. Dadurch ist die räumliche Bindung des Treppenhauses mit der Sala terrena stärker und unmittelbarer als die mit dem Festsaal; ein Umstand, dem Hildebrandt Rechnung trägt, indem er das Treppenhaus bereits in der Höhe des ersten Stockwerkes, also relativ niedrig, eindeckt.⁴⁴⁸⁾ Die Tiefenachse, die durch die Sala terrena hindurch ins Freie leitet, gewinnt so das Übergewicht über die aufwärts laufenden Bewegungsbahnen.

Der queroktogonale Raum der sala terrena ist durch 5 Rundbogenarkaden zum Garten hin geöffnet. Gekuppelte Pilastervorlagen gliedern die Wandkompartimente zwischen diesen Arkaden, den Nischen, Türen und den rundbogigen Öffnungen zur Treppe hin. Ein Stich Kleiners⁴⁴⁹⁾ zeigt die erste Planung der Sala terrena mit einem flachen

Spiegelgewölbe und Stichkappen, aber ohne die vier Atlantenpfeiler. Diese vier Atlanten, welche die durch Gurtbogen unterteilten Gewölbekompartimente in der Art abgeflachter böhmischer Kappen tragen, wären aus konstruktiven Gründen nicht erforderlich gewesen;⁴⁵⁰⁾ ihre Anbringung trägt jedoch entscheidend zur formalen Bereicherung des Raumes und zu einer verstärkten Akzentuierung der Tiefenachse bei. Durch diese Atlanten erst (die Umwandlung eines funktionellen Architekturgliedes in Plastik ist ein typisch Hildebrandt'sches Kunstmittel) werden die gedrückten Proportionen des Raumes veranschaulicht; sie personifizieren gleichsam die abstrakte Maßeinheit, betonen die lastende Schwere, den Horizontalismus, ja sie nähern sich in der schwellenden, vollplastischen kraftvollen Urtümllichkeit ihrer Gestalten dem stilo nonfinito in seiner zeitlosen Erscheinungsform, verwandt Michelangelos Sklaven der Boboligrotte und Primaticcios Giganten in Fontainebleau.

Die prachtvolle, weiße Stuckdekoration von Bandelwerk, Rosetten und Gitterwerk wird unterbrochen durch Relieffelder mit figürlichen Darstellungen in den Gewölben und ganzen Bündeln von, annähernd vollplastisch gegebenen Waffen, Helmen, Schilden und Trophäen, die rund um die Gewölbeansätze über den Kämpferplatten der Atlanten angeordnet sind -Hinweise auf Prinz Eugens Feldzüge. Durch die Einstellung der Atlanten wird der Verlauf der Tiefenachse, die den gesamten zentralen Baukörper aufschließt, noch einmal ausdrücklich hervorgehoben: Von der, einer Loggia ähnlichen offenen Vorhalle, die gleichzeitig das Vestibül darstellt, läuft die Bewegung, geleitet durch die geschlossenen Wände des mittleren Treppenlaufes hinunter zur Sala terrena, die durch ihre breitgelagerte Raumform ein Ausruhen ermöglicht, ein zu jähes Abstürzen aufhält, wo aber gleichzeitig die beiden Atlantenpaare wieder weiterführen, ein Auseinanderfließen verhindern; und durch die offenen Arkaden hindurch fällt nun die Achse stufenweise bis hinunter zum Unteren Belvedere.

Das Licht und die Unendlichkeit des Freiraumes, die die ganze Raumfolge durchfluten, steht dabei in bewußtem und berechnetem Gegensatz zu der drückenden und schattenden Raumform der Sala terrena, eine Kontrastierung von Helle und Schwereelosigkeit mit Schatten und Last, die bis in die Detailform fortgesetzt wird: Die Gewölbegurte zum Beispiel rollen sich an ihren Enden über den Kämpferstücken der Atlanten wie gewichtlose Bänder zu Voluten ein, während doch

gleichzeitig die Atlanten unter der Last dieser Gewölbe zusammenzubrechen scheinen. Die rustizierte Futtermauer der ersten Terrasse, die in der optischen Gesamterscheinung von unten wie das noch ungegliederte Sockelgeschoß des Schlosses wirkt, ist mit grotesken Masken und einem muschelförmigen Brunnenbecken geschmückt, das von Karyatiden getragen wird: Variation und motivische Vorbereitung der Atlanten der Sala terrena.⁴⁵¹⁾

Auch die Sala terrena des 1731 begonnenen Augustiner-Chorherrenstiftes Klosterneuburg lag an kanonischer Stelle, im östlichen Mitteltrakt, unter dem ovalen Kaisersaal, in Verbindung zum Treppenhaus.⁴⁵⁷⁾ Wenngleich in der Verklammerung innerhalb der gesamten Raumgruppe nicht so genial gesteigert wie im Oberen Belvedere, so ist die Sala terrena von Klosterneuburg als Raumform nicht minder bedeutend konzipiert. Der querovale Raum -er blieb ebenfalls unvollendet liegen und ist heute nur im Rohbau erhalten-, durch eine Tonne mit Stichkappen eingedeckt, ist durch Rustikawandpfeiler gegliedert, die zwischen den acht rundbogig geschlossenen Nischen in die Wand eingelassen sind. Den Wandpfeilern sind Hermenpilaster vorgelegt, deren Ansatz wiederum in grober Rustikabossage gearbeitet ist, oder vielmehr gewaltige, wuchtige Hermenatlanten, die das schwere, sich um die Wandpfeiler verkröpfende Gesims tragen. D'Allios Entwurf⁴⁵³⁾ schließt die Nischen abwechselnd rundbogig und gerade ab und stellt in die rundbogig geschlossenen zweischalige Brunnen; ein reicher Stuckdekor, möglicherweise auch Rustikamosaik und Muschelornamente in den Nischen sollte die Ausstattung dieses Raumes vervollkommen. Durch die Anbringung der Atlanten vor der Wand, durch die betonte Rustizierung der Pfeiler und Pilaster und durch die geringere Lichtdurchflutung erscheint die Sala terrena von Klosterneuburg noch drückender und schwerer als die des Oberen Belvedere, denn während Hildebrandt mittels der fluktuierenden Korrespondenz mit dem Freiraum und der atektonischen Behandlung des Ornamentes die Gegensätze ausbalanciert, betont d'Allio die gedrückten Proportionen, die sotteranen Elemente noch durch die Rustizierung. Vor der Sala terrena war auch hier eine Gartenanlage geplant.

Aufgelockerter, sommerlich-freundlicher gibt Iranitauer diesen rustischen Typ des Gartensaales in der Sala terrena von St. Floriana.⁴⁵⁴⁾ Der querrechteckige Raum liegt im Mittelpavillon des Südflügels unter dem Marmorsaal, dem gegenüber er um zwei

Achsen verkürzt ist. Hier ist darauf verzichtet, die untersetzten gedrückten Proportionen durch die figürliche Plastik zu veranschaulichen, sie werden nur durch ein strukturelles Mittel deutlich gemacht: Die Gurte des flachen Tonnengewölbes werden verdoppelt und bis zu den relativ kurzen, gekuppelten Pilastervorlagen der Wände tief herabgezogen; dadurch erscheint der Raum niedriger, das Gewölbe schwerer. Der erlesene und dezente Bandelwerkstuck setzt sich vorsichtig getönt- sehr wirkungsvoll gegen das Weiß der Decke und der Wände ab und bildet zusammen mit der runden Brunnenschale in der Mitte den einzigen Schmuck des Raumes.

Die lastende Sala terrena ist eine typisch hochbarocke Raumform: Die schweren Proportionen, das plastische Durchmodellieren der Wand und der Architekturglieder -kennzeichnend für diese barocke Stilstufe- charakterisieren auch diesen Sala terrena-Typ, der im Gegensatz zu allen anderen Erscheinungsformen der Sala terrena bezeichnenderweise nach 1730 nicht mehr vorkommt, auf den Süden des Reiches beschränkt bleibt und bevorzugt in Klosteranlagen Verwendung findet.

III. Die Grotten-Sala terrena.

Nachdem die Achsenbeziehung, die Plazierung innerhalb einer rhythmisch durchgegliederten Raumfolge, die Grundriß-Situation der Sala terrena gültig und bindend postuliert waren, konnte man es wagen, dem Grottendekor, der bizarren, kleinteiligen, noch nicht oder nur wenig stilisierten Dekorationsform wieder mehr Spielraum zuzubilligen. Die wichtigste künstlerische Aufgabe der deutschen Grotten-Sala terrena bestand nun darin, die große Form der Architektur, die Einheitlichkeit im Grund- und Aufriß mit der bewußt unstilisierten "naturalezza" und der Mannigfaltigkeit im Dekor auszubalancieren.

Salzdahlum, wo, wie wir oben sahen, der entscheidende Schritt zur kanonischen Typisierung der Sala terrena innerhalb des gesamten Baukörpers getan worden war, versucht auch bereits, das Gleichgewicht zwischen Architektur und Dekor herzustellen, indem es den noch sehr in der Renaissance verhafteten Grottendekor in eine monumentale Architekturgliederung einbindet. Doch ist diese Salzdahlumer Lösung retrospektiver Art, im Stil eher den römischen Anlagen um die Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert verwandt. Den Grottendekor dem herrschenden Austattungs- und Dekorationsstil des Hochbarock anzupassen, diese Aufgabe blieb noch zu lösen.

Daß die Grottenarchitektur in ihrem Erscheinungsbild den Stiltendenzen des Barock, ja darüber hinaus der Geisteshaltung und dem Lebensgefühl des barocken Menschen gemäß war, wurde bereits eingangs dargestellt. Heinrich Kreisel⁴⁵⁵⁾ berichtet, daß das Lieblingswort des Kurfürsten Lothar Franz von Schönborn "curios" gewesen sei, mit welchem Wort er auch seine Sala terrena von Pommersfelden charakterisiert habe, und Kreisel fährt fort: "Curios" war eine Betrachtungsweise, vielleicht eine Brille des mitteleuropäischen Barockmenschen. "Curios" war das über das Alltägliche und Längstbekannte Hinausgehende, war interessant und amüsan, war aufmunternd und konnte und sollte dabei vielleicht ruhig aus dem Rahmen fallen. "Curios" nannte hier der Barock das Barocke in seiner eigenen Zeit - beinahe möchte man sagen, mit "curios" ersetzte der Barock das damals noch unbekannte Wort barock."

Dieser Freude am "Curiosen" entsprach die Aufnahmebereitschaft für das Neue und Modische, auch wenn es übertrieben war, die Sammelleidenschaft und Phantasie des Barockmenschen; während eine Reihe typischer Stilmerkmale der Barockkunst wie die Bewegtheit des Ornamentes,

die Neigung zum Extrem, zum Kontrast, zur Steigerung und zu Überraschungseffekten wiederum dem Grottendekor von vornherein eigen sind.

Die Sala terrena von Salzdahlum, von einem deutschen Architekten im innerdeutschen Raum geschaffen, steht vorerst noch allein, der Schwerpunkt der Bautätigkeit in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts lag noch immer im Südosten, im Bereich der Habsburgischen Kernlande, wo wir in den Grottenräumen von Hellbrunn, Greinburg, Petronell und dem Praemerschen Gartenhaus Vorläufer der Grotten-Sala terrena erkannt hatten: Raumtypen, die aber in ihrer Grundform noch eher den aufwendigen italienischen Futtermauer-Grottenanlagen verwandt sind.

Zwei Schloßbauten in Böhmen und Mähren, Buchlowitz und Ploschkowitz, die an sich zu der Gruppe gehören, die sich an die Fischer von Erlach'sche und Martinelli'sche Formensprache anlehnen, gestalten ihre Sala terrena als Grottenraum: Beide Räume liegen bezeichnenderweise unterirdisch. Das Schloß B u c h l o w i t z, erbaut um 1700, wahrscheinlich nach Plänen von Carlo Fontana⁴⁵⁶), liegt auf leicht abfallendem Gelände, sodass der gegen den Cour d'honneur hin einstöckige Bau auf der Gartenseite von einem Souterraingeschoß untermauert ist. In diesem Souterrain liegt unter dem Festsaal in der Mitte die längsovale, aussen polygonal ummantelte Sala terrena, mit Rustikamosaik grottenartig ausdekoriert und mit Wasserspielen ausgestattet.

Ebenfalls in dem auf der Gartenseite ebenerdigen Kellergeschoß liegt die querovale Sala terrena des gegen 1720 vielleicht von Oktavian Broggio erbauten Schlosses P l o s c h k o w i t z;⁴⁵⁷ sie wurde ebenso wie die sich ihr zu beiden Seiten anschliessenden Räume zu einer Grottenanlage mit Brunnen und Wasserspielen ausgestaltet. Paa-re von Atlanten kennzeichnen von der Fassade her den Charakter dieses Raumes. Beide Räume, sowohl die Sala terrena von Buchlowitz, wie die von Ploschkowitz, stehen, bedingt durch ihre sotterane Lage, nicht in einer wirklich durchgehenden Verbindung mit dem Vestibül und dem Treppenhaus -der einzig aufwendige Eingang ist noch immer vom Garten her. In Buchlowitz vermitteln im Innern des Schlosses nur versteckte Wendeltreppen den Zugang zur Sala terrena. Das Vestibül liegt in Ploschkowitz im Stockwerk über der Sala terrena, während man in Buchlowitz ganz darauf verzichtet hat.

Auch die Grottenräume der Schlösser B y s c h i t z und L i b o c h o v i c e in Mähren aus den letzten beiden Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts⁴⁵⁸⁾ und die Sala terrena in Egidio Rossis Entwurf für Schloß S c h e i b e n h a r d t⁴⁵⁹⁾ entsprechen noch nicht vollständig der kanonischen Formulierung der Sala terrena; sie bilden den einzigen Raum des Mittelrisalits, sind also gleichzeitig Vestibül, ein Vestibül, das zur Grotte umgewandelt ist. Der Grottensaal von Byschitz ist ebenso wie der von Libochowitz neben Muscheln und künstlichen Stalaktiten auch mit illusionistischen Malereien, die italienische Ruinenlandschaften und durchbrochene Gewölbe darstellen, geschmückt.

Die bisher behandelten Beispiele der Grotten-Sala terrena zeigen, daß zu einer Zeit, wo der Typ der klassisch-absoluten Sala terrena bereits endgültig formuliert war, die Aufschliessung des gesamten Baukörpers, die Einbindung in die Raumkontinuität, die markante Trennung zwischen Vestibül und Sala terrena für die Grotten-Sala terrena noch immer nicht erreicht ist. Die klassisch-absolute Sala terrena war eine völlig neue Prägung; sobald man aber hier im Südosten, das heißt unter einem noch immer starken italienischen Einfluß, diese Raumform mit dem Grottendekor zu verbinden sucht, erwachen die Erinnerungen an das in Italien seit 200 Jahren Geschaffene, schaltet sich das Traditionsbewußtsein als retardierendes Moment ein und verhindern beziehungsweise verzögern, daß auch dieser Raumtyp seine endgültige Prägung erfährt. Auch die dem Grottenraum eigene Dominanz des Dekors, die dazu verführte, die Raum- und Grundrißform zu vernachlässigen, mag diese Entwicklung verzögert haben.

Das, was in Salzdahlum formal und ästhetisch noch problematisch und ungelöst erschien, so vor allem das beziehungslose Nebeneinander des rein rustikalen Grottendekors und der absoluten Architektur- und Ornamentform, das wird nun in der Grotten-Sala terrena des Schlosses W e i s s e n s t e i n o b P o m m e r s f e l d e n überwunden und der letzte, entscheidende Schritt getan.⁴⁶⁰⁾

Der östliche Flügel des Corps de Logis war bis zum Hauptgeschoß gediehen, und im Mittelrisalit waren die Fundamente gelegt, ehe Hildebrandt, nachdem er bereits seit 1711 beratend zur Seite gestanden hatte,⁴⁶¹⁾ entscheidenden Einfluß auf die Plangestaltung nahm. 1713 erklärt sich Lothar Franz von Schönborn bereit, zugunsten eines "carré long" auf den ovalen Grundriß seines grossen Saales zu ver-

zichten.⁴⁶²⁾ Es wäre also möglich, daß Johann Dientzenhofer die unter dem grossen Saal gelegene Sala terrena, angelehnt an böhmische Vorbilder, ebenfalls ursprünglich über querovaalem Grundriß geplant hatte. Der schließlich ausgeführte Grundriß ist querrrechteckig, drei Achsen tief und fünf Achsen breit, wobei die äussere Fensterachse auf jeder Seite etwas zurückgesetzt ist.⁴⁶³⁾ Der Raum ruht auf 16 Pfeilern, die durch gekuppelte Pilastervorlagen gegliedert sind; vier Eckpfeiler -an den Rücksprüngen der äusseren Achsen- tragen ein mittleres Spiegelgewölbe über Stichkappen, während sich über den beiden verbleibenden Resträumen der Schmalseiten, ausserhalb der durch die Eckpfeiler und das Spiegelgewölbe abgegrenzten mittleren Zone, elliptisch verlaufende Gurte spannen, sodass in der Gewölbezone, betont noch durch die stumpfwinklig in den Raum vorstossenden Eckpfeiler, deutlich ein etwa quadratischer Zentralraum von zwei schmalrechteckigen Nebenräumen geschieden wird. Diese höchst komplizierte Gewölbekonstruktion, die die im Grundriß relativ schlichte Raumform wesentlich bereichert, ist Dientzenhofers Werk; als Friedrich Carl sich für seine Sala terrena in Schloß Schönborn in Göllersdorf ein ähnliches Gewölbe wünscht, schreibt ihm Lothar Franz, daß er für die Gestaltung eines solchen Gewölbes niemand anders vorschlagen könne, "alls meinen baumeister zu Bamberg, alls welcher es gerissen undt in standt gebracht hatt....denn es gehöret ein grosser fleiss und accuratezza dazu, indem der senkel allezeith undt beständig darbei muess gebraucht werden undt ist der baumeister dahero fast meist darbei gewesen. Zudem besorge ich, dass des h.v.v. canzlers mauern bei seiner sala terrena nicht stark genug seint, umb ein solches gewölbb zu machen, dann es gehort eine eigene architectur zu dergleichen."⁴⁶⁴⁾

Die Arbeit an der Ausstattung der Sala terrena beginnt 1715 mit den Stukkaturarbeiten Daniel Schenks,⁴⁶⁵⁾ das Deckengemälde, die Tageszeiten darstellend, ist wahrscheinlich ein Werk Joh. Jakob Gebhardt's.⁴⁶⁶⁾ Die tragenden architektonischen Glieder, Pilaster, Gurte etc. sind aus rotem Stuckmarmor gebildet. Seinen entscheidenden Charakter aber erhält der Raum erst durch die Grottierarbeiten, mit denen Georg Hennicke, "der sowohl ratione des riss undt der zeignung als des gusto uhnvergleichlich hierin" ist,⁴⁶⁷⁾ 1722 beginnt.⁴⁶⁸⁾ Er verwendet Tuffstein, Muscheln, Glimmer, Glasfluß, Achat, Kristalle und Spiegel; den Bandelwerk- und den Volutenornamenten Schenks fügt Hennicke kleine Tiere, Vögel, Enten, Eichhörn-

chen, Affen, Drachen und kleine groteske menschliche Figürchen aus Stuck hinzu. Auch die Wandleuchter und die vier grossen Lüster belegt Hennicke mit Muscheln und Grottenwerk.⁴⁶⁹⁾ Zwei doppelschalige Brunnen, mit Seehund- und Delphinplastiken geschmückt, zwei große grottierte Vasen, als Brunnen gestaltet, in den Nischen der Rückwand und acht überlebensgroße Stuckfiguren, paarweise vor die Eckpfeiler gestellt, die vier Elemente und die vier Jahreszeiten darstellend, vervollständigen die Ausstattung. Einen Streifen des Fußbodens entlang der Wand belegt Hennicke mit Rustikamosaik; der mittlere Teil wird mit Eichstätter Marmorplatten ausgelegt.⁴⁷⁰⁾ Am 23.1.1723 schreibt Lothar Franz an Friedrich Carl⁴⁷¹⁾: "So wirdt auch meine sala terrena in ihrer crottesquen arbeit in ein tag oder 14 oder längst 3 Wochen bis auff das wasserwerck fertig sein. Ob nun zwar dergleichen nicht von dem wienerischen gusto sein mag, so versichere ich doch dem h.v.v. canzler, dass nach der allhiesigen welttd approbation solche gewisslich was schönes ist" und schon früher meint Lothar Franz,⁴⁷²⁾ daß die "grotten ein essential-stück eines garthen seien, auch in Frankreich sehr viel darauff gehallthen wirdt, welches die grotten von Versailles genuchsam bezeigt," und voller Freude an seiner Sala terrena, die ihn ebenso viel beschäftigt wie seine "Stiegen", meint der Fürstbischof, daß Friedrich Carl, wenn er seine Sala terrena sehen würde, sicher "zu Schönborn noch ein ecklein ausfindig machen würde, umb solche einigermassen zu imitieren, indem sie gewiss gustos ist."⁴⁷³⁾

Die Bedeutung der Sala terrena von Pommersfelden besteht aber vor allem auch darin, dass sie nicht in einem "ecklein" liegt, sondern -nach Salzdahlum- als früheste Grotten-Sala terrena wieder in die Kontinuität der den ganzen Baukörper des Mittelrisalits aufschliessenden Achse eingebunden ist; ein Vergleich der bei Kleiner gegebenen Querschnitte von Pommersfelden und dem Oberen Belvedere zeigt, wie ähnlich die Situation der Sala terrena bei beiden Schlössern ist. Nur ist die Verbindung zwischen Treppenhaus und Sala terrena im Oberen Belvedere noch enger; einmal durch den zur Sala terrena absteigenden Treppenlauf, der in seiner Länge dem aufsteigenden genau entspricht, während in Pommersfelden nur wenige Stufen zur Sala terrena hinabführen; zum anderen, weil die kleineren Ausmasse des Belvedere-Treppenhauses einen Durchgangsraum zur Sala terrena von nur einem Joch Tiefe ermöglichen, während in Pommersfelden, bedingt durch die Umgänge des Treppenhauses und das Vestibül vor dem gros-

sen Saal, dieser Durchgangsraum die Tiefe von drei Achsen einnimmt. Auch in Pommersfelden wird wie im Oberen Belvedere der Fluß der Achse durch die den Pfeilern vorgestellten Vollsäulen und durch die sich herabsenkenden Wölbungen, die die Treppenläufe tragen, gelenkt, gesammelt und eingeengt und leitet so durch die Sala terrena hindurch in den Garten, wo sie mittels der von Rampentreppen gerahmten Futtermauer der ersten und der grossen Kaskade der zweiten Terrasse verdeutlicht wird.⁴⁷⁴⁾ Die Sala terrena von Pommersfelden reiht sich also, was ihre Situation innerhalb der Gesamtanlage anbelangt, in die Reihe der vollendetsten Schöpfungen aller Sala terrena-Typen ein. Als Raumform, die ein in der Gewölbekonstruktion verdeutlichtes Sich-durchdringen von Zentral- und Nebenräumen darstellt, übertrifft sie alle bisher geschaffenen Kompositionen.

Wahrhaft evident aber wird die Bedeutung der Sala terrena von Pommersfelden erst, betrachtet man die Art, wie der Grottendekor behandelt ist. Bisher hatte man, von Pratolino bis Salzdhalm, rustikal-naturalistische und künstlerische Dekorationsformen stets -auch wenn sie gleichzeitig nebeneinander vorkommen- deutlich geschieden. Hier aber wechseln beide Dekorationsmittel beständig miteinander ab, Material und Form gegenseitig a u s t a u s c h e n d, sodass eine typisch barocke Ornamentform aus rustikalem gewachsenem Material gebildet ist, während z.B. der Stuck zu naturalistischen, bizarren und grotesken Gebilden verarbeitet wird. Muscheln, Glasfluß und Tuffstein sind zu vegetabilischen, animalischen und abstrakten Ornamenten, zu Bandelwerk aus Muscheln, zu zierlichen Blütensternen, die sich zu einem ganzen Blumenbeet zusammenschliessen, umgeformt; dagegen erscheinen die Stuckdetails häufig teigig, großflächig, nur wie bossiert, sie sind "à la Nonfinito" behandelt, während das naturgewachsene Material künstlerisch auf das Erlesenste durchgeformt und handwerklich virtuos verarbeitet ist. Beide Dekorationsarten werden aufs Innigste miteinander vermischt, sie variieren von Detail zu Detail; ein kontrapunktisches Gegenspiel von Grottendekor und absoluter Kunstform, das eben in dieser Gegensätzlichkeit zusammenklingt. Aber nicht nur der Dekor in sich, sondern auch Raumform und absolute Architektur einerseits und die Gesamtheit der Dekoration andererseits sind auf dieser kontrapunktischen Beziehung aufgebaut; und eben durch dieses spannungsintensive Gleichgewicht, das jedem Element sein Eigenleben gestattet -dem naturalistischen und dem stilisierten Orna-

ment, der absoluten Architektur und dem Grottenwerk, der kunstvoll geordneten Naturform und der naturnachahmenden Kunstform- durch das bewußte und bis zur letzten Konsequenz durchgeführte Operieren des Künstlers mit diesen Kontrasten werden die der Grotten-Sala terrena a priori innenwohnenden, auf genau der gleichen Basis beruhenden Gegensätzlichkeiten ausgeglichen und neutralisiert.

Lothar Franz begnügte sich nicht mit dieser großartigen Sala terrena; er ließ auch noch die westlich und östlich an die Sala terrena sich anschließenden Räume als Gartensäle mit illusionistischer Malerei ausgestalten.⁴⁷⁵⁾ Beide Räume waren mit Fresken von Giovanni Francesco Marchini, gemalt um 1716/18, geschmückt. Die Malereien des westlichen Saales stellen eine antikisierende offene Architektur auf jonischen Säulen dar, zwischen denen man eine römische Ruinenlandschaft erblickte. In dem Spiegelgewölbe der Decke schweben Flora und Pomona im offenen Himmel, der sich zwischen der Architekturmalerei auftut. "Barocker" noch ist der östlich neben der Sala terrena gelegene Saal ausgemalt; in illusionistischer Manier ist hier ein Raum mit einer Tambourkuppel dargestellt, der einzustürzen droht. Zwischen den stürzenden Atlanten, Säulen, Balustradenteilen ist eine männliche Gestalt dargestellt, die vergeblich versucht, die zusammenbrechenden Mauermassen aufzuhalten; auf der gegenüberliegenden Seite sind fliehende Menschengruppen dargestellt.

In Pommersfelden ist also in einer einzigen Raumfolge beinahe alles vereint, was wir seit Jahrhunderten in den verschiedenen Ländern als gebräuchlich und -vom künstlerisch-ästhetischen Standpunkt aus betrachtet- als geeignet für die Ausgestaltung von sich der Natur verbindenden Räumen erkannten: die Kommunikation mit dem Freiraum, die Situation der Sala terrena an zentraler Stelle, der Grottendekor, illusionistische malerische Effekte, antikisierende Elemente, rustikale und ruinöse Tendenzen und der "stilo nonfinito".

Eine verkleinerte, weniger aufwendig und reich ausgestattete, aber sonst beinahe wörtliche Kopie der Sala terrena von Pommersfelden stellt die Sala terrena der Abtei Ebrach dar. Entstanden in der Bauperiode nach 1716 -wahrscheinlich von Joseph Greising nach einem Entwurf Neumanns⁴⁷⁶⁾- entspricht diese Sala terrena nicht nur in ihrer räumlichen und Grundrissdisposition genau dem Pommersfelder Vorbild, vielmehr sind bestimmend für den Raumeindruck auch hier die Stuck- und Grottierarbeiten des gleichen Meisters: Georg Hennik-

kes. Der dunkel gefärbte Stuck zeigt tropfsteinartige Gebilde, naturalistisch gegebene Muscheln und Schilfbündel. Eine Baurechnung von 1724⁴⁷⁷⁾ erwähnt Glasarbeit, "Eiszapfen, grosse und kleine Kugeln zu dem Grottenwerk".

Eremitagenanlagen gehören nicht direkt in diese Betrachtung. Aber die für den Markgrafen Georg Wilhelm von Bayreuth von Johann David Ränz, dem Schüler Paul Deckers, 1715 - 1719 erbaute sogenannte Eremitage von Bayreuth ist in ihrer absoluten Grösse und ihrer architektonischen Konzeption weit eher ein kleines Lustschloß als eine Einsiedlerklause.⁴⁷⁸⁾ Einzig der Umstand, daß die Grotten-Sala terrena hier auf der Eingangsseite des kleinen Vierflügelbaues liegt, erinnert innerhalb der Gesamtanlage an die rustikale Bestimmung dieses Ortes.

Die zweistöckige Grotte, nach einem Entwurf Paul Deckers erbaut,⁴⁷⁹⁾ ist über rechteckigem Grundriß aufgeführt, mit abgeschrägten Ecken und Nischen in den Schmalseiten, die in das Oktogon des mit einer Kuppellaterne gekrönten Raumes überführen. Der hochbarocke, schwerflüssige, stark vollplastische Grottendekor aus Muscheln, Rustikamosaik und Glassplittern, durchsetzt von Stuckornamenten, zeigt erneut, daß man es nun versteht, die flirrende unruhige Polychromie des Grottendekors zu assimilieren, ihn zu grösseren einheitlichen Farbfeldern, zu einem klar erkennbaren Linien- und Formenspiel des Ornamentes zusammenzuordnen. Skulpturengeschmückte Grottenbrunnen, breite Tuffsteinbänder, weisse Stuckkartuschen und -voluten, aus Muscheln gebildete, vollplastische phantastische Delphine mit rosa Stuckschwänzen und einzelne Felder von tomatenrot gefärbtem Rustikamosaik bilden die Hauptakzente der Dekoration. Rötliche Grisaillemalereien in der Kuppellaterne stellen Szenen aus Ovids Metamorphosen dar. Eine große Zahl von Wasserspielen und Vexierwässern im Fußboden durchnäßte die unvorbereiteten Besucher; ein Spiel, dem der Markgraf aus der sicheren Höhe der Empore mit Vergnügen zusah.

Diese Sala terrena entbehrt der Beziehung zum Freiraum, sie ist -auch dies mag bedingt sein durch die Bestimmung dieses Ortes als Eremitage- weit stärker sotterane Grotte als andere Gartenräume dieses Types.

Ein geradezu klassisches Beispiel, wie sehr selbst italienische Künstler unter dem Eindruck deutscher Raumkompositionen standen, zeigt die Grotten-Sala terrena des ab 1724 von Donato Giuseppe

Frisoni erbauten Neuen Corps de Logis von Schloß Ludwigsbu-
r g.⁴⁸⁰⁾ Dieser Trakt des weiten Ludwigsburger Schloßkomplexes
lag auf ansteigendem Gelände, sodass das hofseitig als Obergeschoß
erscheinende Stockwerk auf der höher gelegenen Gartenseite zum Erd-
geschoß wird, wodurch es unmöglich war, auf der Gartenseite hinter
dem Vestibül eine Sala terrena anzulegen. Die Überzeugung von der
künstlerischen Notwendigkeit, die Sala terrena auch vom Vestibül
her betretbar zu machen, hatte sich schon so sehr gefestigt, daß
man hier nicht -wozu das Gelände geradezu herausgefordert hätte-
den Grottenraum, wie es noch in Byschitz und Ploschkowitz gesche-
hen war, einfach nur vom Garten aus zugänglich macht, sondern man
wählt stattdessen einen sehr viel komplizierteren und schwierigeren
Weg: Durch einen schmalen Gang steigt man vom Vestibül aus über
Treppenstufen hinab zu der sotteranen, über birnenförmigem Grund-
riß errichteten Grotten-Sala terrena, von der aus man zuerst wie-
der über eine hohe steile Treppe aufsteigend, endlich das Niveau
des Gartens erreicht: eine Grundrißdisposition, die die Anlagen von
Salzdahlum und des Oberen Belvedere an Kompliziertheit noch über-
trifft, durch die aber trotz der geländebedingten Schwierigkeiten
die Öffnung des gesamten mittleren Baukörpers in seiner Tiefenaus-
dehnung gelungen ist.

Innerhalb der völlig einmaligen Anlage des D r e s d e n e r
Z w i n g e r s konnte die Sala terrena natürlich nicht die sonst
gebräuchliche Stelle einnehmen. M.D. Pöppelmann verlegte sie in da-
s Er eschoß eines der vier grossen Eckpavillons, in den um 1712/13
errichteten westlichen Pavillon, den Mathematisch-Physikalischen
Salon.⁴⁸¹⁾ Die Grotten-Sala terrena ist uns nur noch durch das Kup-
ferstichwerk Pöppelmanns "L'Orangerie Royale de Dresden", 1729, er-
halten.⁴⁸²⁾ Durch vier eingestellte Pfeiler wird der über quer-
rechteckigem Grundriß errichtete Grottensaal in einen zentralen
quadratischen Mittelraum und zwei längsoblange Nebenräume unter-
teilt; eine ähnliche, wenn auch sehr viel einfachere Raumdisposi-
tion also wie in Pommersfelden.

Der Mittelraum ist von einem flachen Spiegelgewölbe eingedeckt,
dessen Deckenfresko Neptun, umgeben von Najaden, darstellt. Erinne-
rungen an in Italien Gesehenes⁴⁸³⁾ scheinen Pöppelmann bei der Kon-
zeption der eigentlichen Schauwand der Sala terrena -im Mittelraum
dem Eingang gegenüber- angeregt zu haben. Fünf grosse Rundnischen,

ebenso wie die Pilastervorlagen dazwischen in tropfsteinnachahmender Rustikabossage gearbeitet, gliedern diese Wand; die mittlere Nische ist ausgefüllt mit einem doppelschaligen Brunnen, von Delphinen getragen, in den beiden Nischen zu Seiten der Brunnennische stehen weibliche Statuen, die beiden äussersten sind mit wasserspeienden Masken geschmückt. Ein Bassin vor dieser Nischenwand mit lebhaft bewegtem, konkav und konvex vor- und zurückschwingendem Kontur, fängt die Wasser der Brunnen auf. Masken, Muschelrosetten, ein Tuffsteinsims und sparsamer Bandelwerkstück in der Brunnennische vollenden die Dekoration.

Auch die übrigen Teile des Raumes sind bis zum Gewölbeansatz mit Tropfsteinimitationen, alterierend mit Tuffstein und Muschelrosetten belegt, ebenso sind, wie in Pommersfelden, die grossen Lüster à la rustique gearbeitet. Im Fußbodenbelag aus Rustikamosaik sind die versteckten Mündungen der Vexierwässer angebracht, auf die man noch nicht verzichten mochte.

Dieser ganze Dekorations- und Ausstattungsapparat, der sich deutlich an dem mehr als hundert Jahre vorher entstandenen, aber eben doch noch immer vorbildlichen italienischen Formengut inspiriert, wirkt im Vergleich zu dem etwa gleichzeitig in Pommersfelden Entstandenen leicht antiquiert. Eine solche Anlage, so sicher, einheitlich und virtuos sie an sich konzipiert ist, zeigt deutlich, wie notwendig der deutsche Beitrag zum Grottendekor ist: die Assimilation der naturalisierend-rustikalen Dekorationsmittel an die stilisierte, reine Ornamentform.

Ein erlesenes und kostbares Beispiel für diesen hochstilisierten Grottendekor stellt die Sala terrena des Schlosses P o p p e l s d o r f bei Bonn, die Sommerresidenz des Kurfürsten Clemens August dar.⁴⁸⁴⁾ Der Vierflügelbau des Schlosses -eine der geistreichsten Kompositionen des 18. Jahrhunderts, eine französische Variante der Villa Rotonda des Palladio- gruppiert sich um einen runden Hof; das Mittelrisalit jedes der vier Flügel wird von einem grossen, quadratischen Saal eingenommen: im Süden der Sommerspeisesaal, im Westen und Osten Vestibül und Kapelle und im Norden die Grotten-Sala terrena.

1735 berief Clemens August den Grottierer und Muscheldekorateur Pierre Laporterie⁴⁸⁵⁾ nach Bonn, der, angeblich in siebenjähriger Arbeit die Sala terrena, möglicherweise nach einem Entwurf Balthasar Neumanns, schuf. Der Raum ist von einer flachen Tonne mit

Stichkappen überwölbt. Ein Grottenbrunnen schmückt jeweils die Mitte der Seitenwände. Decke und Wände sind belegt mit Muscheln, Korallen und Rustikamosaiksteinen, die auf äusserst geistvolle und phantasie-reiche Art zu einem ornamentalen Formenspiel gemischt mit figürlichen und pflanzlichen Darstellungen, zusammengeordnet sind, das sich an Delikatesse und Eleganz, an Grazie und Leichtigkeit der Linienführung mit der besten französischen Innendekorationskunst messen darf. Vasen, Affen, Vögel, vor allem Reiher, wechseln ab mit Pfauenwedeln, kleinen Bäumchen, Festons, Blütenranken, Korallenzweigen, Algen und den grossen Muscheln und Kartuschen in der Decke. Eindeutig dominiert trotz der naturalistischen und skurrilen Elemente das Rocaille-Ornament in der Dekoration dieses Raumes.

Ob sich die Rocaille aus der Muschel heraus entwickelt hat, ob aus der Rosette oder der Palmette, diese höchst problematische und schwierige Frage kann hier nicht erörtert werden; sicher aber ist, daß in dem Muschelsaal von Poppelsdorf die Verbindung zweier, in sich kontradiktatorischer Formen, der stilisierenden natürlichen Muschel und des naturalisierenden künstlichen Rocaille-Ornamentes, zu einer reinen Harmonie voller Geist und Liebenswürdigkeit zusammenklingen. Die delikate Farbgebung, silbergrau, der Opalglanz des Perlmutt und ein Ultramarinblau, trägt dazu bei, daß sich in diesem Raum die ganze heitere, zierliche und erlesene Atmosphäre eines Rokoko-Gartensaales ausbreitet. Mit Poppelsdorf hat die Verfeinerung und Stilisierung des Grottendekors ihre höchste Stufe erreicht; mit dem beginnenden Klassizismus mußte gerade diese Art der Innenausstattung einer Sala terrena prekär werden. Im Neuen Schloß von Bayreuth, 1753/54 von Saint-Pierre unter Mitwirkung von K.Ph. von Gontard errichtet,⁴⁸⁶⁾ ist das Grottenzimmer bereits an die Seite der eigentlichen Sala terrena gerückt, deren Stuckdekoration schon frühklassizistische Züge deutlich erkennen läßt.

Ähnliches gilt auch für die Sala terrena des Schlosses Wilhelmsthal bei Kassel, dessen Hauptflügel von Simon Louis Du Rys um die Jahrhundertmitte erbaut wurde. Hier liegt die Sala terrena wieder, wie am Beginn ihrer typologischen Entwicklung, im Souterrain, unter dem Sommerspeisesaal.⁴⁸⁷⁾

Doch finden wir auch im Frühklassizismus noch eine wirkliche Grotten-Sala terrena; in dem letzten und größten Schloßbau Friedrichs des Grossen, dem Neuen Palais in Potsdam.⁴⁸⁸⁾ Hier liegt die Sala terrena an der ihr bestimmten Stelle, ein quer-

rechteckiger Raum von gedrückten Proportionen, der -ähnlich wie im Dresdener Zwinger- durch eingestellte Pfeilerarkaden in einen zentralen Haupt- und zwei Seitenräume unterteilt ist. Die Ausstattung mit skulpturengeschmückten Grottenbrunnen, der Belag der Wände, Nischen und Pilaster mit Muscheln, Rustikamosaik, Glasfluß und Glimmer ist die uns längst bekannte; aber der gesamte Dekor ist -bis auf die stilisierten Schlangen und die Muscheln in den Nischen- in vollkommener Symmetrie auf geometrischen Formen und geraden Linien aufgebaut; es gibt mit Ausnahme eben dieser Schlangen und Muscheln keine gekrümmte, geschwungene Linie in diesem Raum, keine asymmetrische Felderfüllung, keine figürliche oder pflanzliche Darstellung, nur Dreiecke, Rechtecke und Quadrate und dazwischen wie mit dem Lineal gezogene Bänder. Einzig die Puttengruppen der Gebrüder Rants bringen etwas Bewegung in diesen Raum.⁴⁸⁹⁾

So wohlthuend und edel die klare ausgewogene Übersichtlichkeit eines klassizistischen Dekors sein kann, für einen Grottenraum ist dieser Dekorationsstil abgeschmackt, er wirkt phantasielos, schwerfällig und pedantisch in seiner Regelmässigkeit. Eine klassizistische Grotten-Sala terrena führt sich selbst ad absurdum.

Auch in Bezug auf die räumliche Disposition tritt nun ein Rückschlag ein: Hatte man seit dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts systematisch versucht, oft mit Hilfe kompliziertester Grundrißanlagen, den Baukörper in seiner Tiefe durchgehend zu öffnen und so die Sala terrena nicht nur dem Freiraum des Gartens, sondern auch dem Vestibül und dem Treppenhaus zu verbinden, so schließt man hier im Neuen Palais den weiten Raum der Sala terrena wieder völlig gegen das Vestibül ab, mit dem er nur durch eine schmale Tür, die höchstens einen praktischen Zweck hat, aber kein künstlerisches Mittel darstellt, verbunden ist.

Wie eine nicht mehr verstandene Abbrüviatur des Begriffes Grotten-Sala terrena mutet endlich der sogenannte Grottensaal des für Friedrich Wilhelm II. von Gontard ab 1786 erbauten M a r m o r p a l a i s in P o t s d a m an.⁴⁹⁰⁾ Von der ganzen Vielfalt, Bewegtheit, Farbigkeit und dem Materialreichtum des Grottendekors ist hier nichts mehr geblieben als dünne, schmurgerade Bänder künstlich nachgeahmter und lackierter Muscheln, die die Architekturglieder und die Wandspiegel rahmen.

Die lange Traditionsreihe sotteraner, relativ kleiner, dunkler und

dezentralisiert gelegener Grottenräume, die sich gerade bei der Konzeption der Grotten-Sala terrena hindernd in den Weg stellte, aufnehmend und zugleich überwindend, vereint dieser Typ der Sala terrena jenes überkommene Formengut mit der kanonischen Raumform der Sala terrena, löst gleichzeitig die stagnierenden Stilformen des Grottendekors aus ihrer Erstarrung und assimiliert sie, in kontrapunktischer Führung Form und Material vertauschend, dem Barock- und Rokokoornament.

IV. Die illusionistische Sala terrena.

Der Typ der barocken Sala terrena mit illusionistischer Innendekoration steht in einer langen Tradition, die -ausgehend von den als Gartenlauben ausgestalteten Grabkammern Ägyptens über die Wandmalereien Pompejis und die Casa aurea Neros- zu den mit naturalistischen Motiven untermischten Grotteskendekorationen der italienischen Renaissance und endlich zu den perspektivischen Effekten des Barock führt.

Ob dieser Innendekorationsstil ein schweres lastendes Material wie einstürzende Mauern darstellt, ob er ein leichtes, zierliches, meist der Pflanzenwelt entlehntes Material vortäuscht -manchmal grob oder skurril, manchmal elegant oder erschreckend-, immer liegt der Akzent auf dem "Scheinbar", einem stilistischen Kunstgriff also, der den Tendenzen der barocken Kunst, in der man es verstand, den fiktiven Charakter des Dargebotenen, das "als ob" zu genießen, besonders gemäß war.

Auf die bukolisch-idyllischen Themen, die naturalistischen Motive, die elastische und doch wieder so bizarre Linienführung des Grotteskenstiles griff man auch für die Ausstattung der barocken Sala terrena wieder gerne zurück; denn diesem Dekorationsstil verbanden sich die illusionistischen, naturalisierenden Elemente in der Ausstattung dieses Sala terrena-Typus ganz von selbst.

Ein Meister in diesem naturalistisch variierten Grotteskendekor war Jonas Drentwett aus einer Augsburger Goldschmiedefamilie.⁴⁹¹⁾

Für den Prinzen Eugen schuf Drentwett 1716 die Sala terrena, den sogenannten Grotteskensaal im Unteren Belvedere.⁴⁹²⁾ Bedingt durch die geringe Tiefe und die Einstöckigkeit dieses Sommerschlusses, liegt die Sala terrena nicht im Mittelpavillon, der von dem Marmorsaal eingenommen wird, sondern in einem Eckrisalit. Die Wandfelder dieses Raumes werden durch Gitterwerk gerahmt; in ihrer Mitte sind Figurengruppen dargestellt, die von Tieren, Fabelwesen, Drachen u.s.w. umgeben sind. Die relativ dezente und bei aller Leichtigkeit disziplinierte Art, in der hier der Grotteskendekor vorgeführt wird, läßt sich wahrscheinlich auf die direkte Einflusnahme Hildebrandts auf die Innenausstattung dieses Raumes zurückführen.

In ähnlicher Art, ebenfalls unter der Leitung Hildebrandts,⁴⁹³⁾ stattete Drentwett 1714/15 die nun wieder an kanonischer Stelle gelegene Sala terrena des für den Vizekanzler Friedrich Carl erbauten Schlosses Schönborn bei Göllersdorf aus. Ausserdem malte er, wie Friedrich Carl an Lothar Franz berichtet, in den "zwei orangeriesalettel" eine "architectura grottesca prospectiv", und Friedrich Carl glaubt, "daß solches nicht allein perfect reusiren, sondern auch die nova inventio ein stattlichen applausum haben werde."⁴⁹⁴⁾

Im Stil Drentwetts, wenn auch nicht so elegant und qualitativ, vielleicht von einem Schüler oder Mitarbeiter, ist die Sala terrena des Schlosses Budischau in Mähren ausdekoriert.⁴⁹⁵⁾ Das mittelalterliche Schloß wurde 1715-21 vergrössert, umgebaut und neu ausgestattet, wobei man einen Raum im Erdgeschoß, ein Querrechteck mit niedrigen, unregelmässigen Kreuzgratgewölben, zur Sala terrena umgestaltete. Der farbige Dekor, eine Mischung von Grotteskenstil, Chinoiserien und naturalistischen Motiven, -Füllungen von Gold und Braun auf zumeist grünem Grund- setzt erst in der Höhe des Gewölbeansatzes ein. Einzelne naturalistisch gebildete Ranken und Gitterwerk in farbigem Stuck greifen in die weiß belassene Wand über, die sonst nur mit Spiegeln geschmückt ist.

Höchst originell ist die Ausstattung der Sala terrena, der sogenannten "Krypta" des Benediktiner-Stiftes Altenburg in Niederösterreich.⁴⁹⁶⁾ Die Sala terrena liegt im Süden des Osttraktes, unter der Bibliothek. Zwischen den beiden Treppenarmen, die zur Bibliothek hinaufführen, liegt der Eingang zu der zweiarmigen Stiege zur "Krypta". Diese Treppe endet in einem Vorraum, dessen eine Seite durch eine Brunnennische mit Muscheldekor geschmückt ist. Von hier betrat man über eine Anlage von zwei Terrassen und zwei doppelläufigen Treppen die Sala terrena, einen querrechteckigen Raum, der durch Wandpfeiler gegliedert ist, über denen Gurtbogen das Tonnengewölbe mit einschneidenden Stichkappen tragen. Das Gerüst der durchaus gemalten Innenausstattung dieses Raumes bildet der Grotteskendekor, der durchsetzt ist mit naturalistischen und maritimen Motiven, mit Chinoiserien und -dies ist das völlig Einmalige dieses Raumes- mit Hinweisen auf Tod und Sterben. Perspektivisch gemalte Altaraufbauten, Totengerippe, aber als Neptun und Merkur charakterisiert, wechseln ab mit Totenköpfen und Totentanzdarstellungen, dazwischen wieder illusionistisch gegebene Springbrunnen mit

wasserspeienden Drachen. Diese seltsame, die Grenzen des guten Geschmacks bedenklich streifende Verquickung von Vorstellungen von der Pracht und Freude des Gartenlebens mit dem memento mori und dem mea culpa, dem Bekenntnis tiefer Sündhaftigkeit, ist typisch für den Barockmenschen, in dem überschwängliche Lebensfreude neben inbrünstiger Religiosität wohnen. Das formale und motivische Operieren mit dem extremen Kontrast, kennzeichnend für das barocke Lebensgefühl wie für den barocken Kunststil, wird hier in einem geradezu klassischen Beispiel vorgeführt.

Die zweite Gattung der illusionistischen Innendekoration, die perspektivische Architekturmalerei, die -angelehnt an den stilo nonfinito- mit Vorliebe schwere einstürzende Gewölbe, ruinöse Gebäudeteile usw. darstellt, wird vollendet vorgeführt in der Sala terrena des Schlosses von Bruchsal.⁴⁹⁷⁾ 1731 war das Corps de Logis mit dem Treppenhaus, Vestibül und der Sala terrena nach dem Entwurf Anselm Franz Freiherr Ritter zu Gruensteyn mit den bekannten Änderungen Balthasar Neumanns im Rohbau fertig.⁴⁹⁸⁾

Die einzigartige Grundrißdisposition des Bruchsaler Schlosses erlaubt in der Tiefenachse des Mittelrisalits statt der üblichen zwei Räume deren drei: Vestibül, Sala terrena und den querovalen Mittelraum unter dem Treppengewölbe. Diesen, von den Treppenläufen umschlossenen Raum, durch acht schwere, frei vor die Wand gestellte Säulen gegliedert, malte Giovanni Francesco Marchini⁴⁹⁹⁾ in illusionistisch-perspektivischer Manier als Grotte aus, mit mächtigen, übereinander getürmten Steinen, verwittert und mit Gras bewachsen, mit antiken Architekturteilen und Statuenfragmenten, dazwischen Ausblicke in den Himmel und die freie Natur öffnend.

Durch diesen schweren, lastenden Grottenraum betritt man die Sala terrena, einen querrrechteckigen Raum, durch Pilastervorlagen und Nischen in den Schmalseiten gegliedert. In der Gewölbezone ist -wie in Pommersfelden, Dresden und Potsdam- die Scheidung eines zentralen Hauptraumes von zwei seitlichen Nebenräumen angedeutet: Ein weiter Deckenspiegel mit abgeschnittenen flachen Stichkappen füllt die Mitte, während in den Seiten tiefe Stichkappen zwischen sich nur noch Platz für die radial den Deckenspiegel anlaufenden Gurte lassen. Die ganze übrige architektonische Gliederung des Raumes ist von Marchini gemalt: die Rahmen der Nischen, das Gesims, über dem das Deckengemälde -den Olymp mit seinen Göttern darstellend und wiederum den Blick in den freien Himmel eröffnend- ansetzt; ge-

malt sind auch die Statuen von Bacchus, Venus und Herkules in den Nischen. Auch die Sala terrena nimmt -und zwar ebenbürtig- teil an der einzigartigen und grandiosen Grund- und Aufrißdisposition der Anlage in Bruchsal, in der in einem wellenförmigen Verlauf der Achse die Räume aufeinander folgen: An das annähernd quadratische Vestibül schließt sich das kurze, enge Längsobläng des Durchgangs, darauf das Queroval des niedrigen, lastenden Grottenraumes, es folgt der zweite, nun quadratische Durchgang und endlich das -in sich wieder in ein zentrales Viereck und zwei seitliche Rechtecke gegliederte- Queroval der Sala terrena; eine Raumfolge von differenzierter Bewegtheit und Rhythmisierung, von überlegter Ausgewogenheit.

Mit dem Grottenraum zwischen den Treppen von Bruchsal hat die deutsche Kunst wiederum eine seit langem als Freiraumarchitektur bekannte Art der Grottenanlagen ins Innere projiziert: die vertieften Innenhöfe in der Art kleiner Nymphäen, wie man sie zwischen den Rampen doppelläufiger Freitreppen anzulegen pflegte. Diese Transposition der Freiräume ins Innere erscheint aber nur deshalb nicht stilistisch fragwürdig und absurd, weil die Kunst des deutschen Barock gleichzeitig den Baukörper in seiner ganzen Tiefe dem Freiraum und der Weite aufschließt.

Bukolisch-idyllischen Charakters ist die illusionistisch-perspektivische Malerei der im Abteiflügel gelegenen Sala terrena von St i f f W i l t e n bei Innsbruck.⁵⁰⁰⁾ Die Parklandschaften französischen Stils, die dargestellt sind, wurden wahrscheinlich 1710 von Ägis Schar gemalt.

Der liebenswürdig-heiteren, zartgliedrigen Art der illusionistischen Innendekoration begegnen wir in der im Erdgeschoß des Vorderbaues auf der Gartenseite gelegenen Sala terrena der Neuen Residenz von B a m b e r g, erbaut 1695 - 1703/4 von Joh. Leonhard Dientzenhofer.⁵⁰¹⁾ Die saftigen Stukkaturen des Gewölbes, ein Werk Caspar Vogels,⁵⁰²⁾ zeigen schwungvoll geführte Akanthusranken, naturalistische Guirlanden und Blüten, aus denen Putten wachsen. Rotbraune Stucco lustro-Pilaster tragen das Gewölbe; die Wandfelder dazwischen aus grau-weißem glänzenden Stucco lustro sind bemalt mit Blütenranken, Vögeln, Gartenmöbeln etc., die -sehr geistvoll, elegant und gekonnt dargestellt-, locker und duftig die Felder füllen.

Eine letzte und späte Blüte, schon etwas eklektizistisch anmutend,

treibt der naturalistisch-illusionistische Innendekorationsstil in den Gartenzimmern, die sich -wohl nach ihrem eigenen kapriziösen Geschmack- Wilhelmine, Markgräfin von Bayreuth, im Neuen Schloss und in den Neuen Bau der Eremitage von Bayreuth ausgestalten liess.⁵⁰³⁾

Die so fest geprägte Grundform beginnt zu zerbrechen; die Sala terrena des Neuen Schlosses ist bereits klassizistisch ausgestattet, aber die reiche künstlerische Phantasie des barocken Innendekorateurs, der Spieltrieb des barocken Menschen regen sich noch immer, und so entstehen in Bayreuth eine Reihe von Gartenzimmern, die an scheinbarer Natürlichkeit alles bisher Geschaffene zu übertreffen suchen.

Im Neuen Bau der Eremitage 1749/53 von St. Pierre errichtet,⁵⁰⁴⁾ ließ sich die Markgräfin von Pedrozzi ein Zimmer einrichten, das mit Gittern an den Wänden, mit natürlich eingefärbten und gestalteten Orangenbäumen, mit teils aus-Stuck gebildeten, teils auf die Wand gemalten Weinranken, mit Vögeln, Blumenkörben und einem kleinen Bassin in der Mitte, dessen Brunnenschale von Delphinen getragen wird, einen Garten vortäuschen soll. Nicht nur, daß dieser "Garten" täuschend nachgeahmt ist, daß der Dekor -obgleich im Detail geschmackvoll und virtuos gearbeitet- jeder wirklichen künstlerischen Stilisierung bewußt entbehrt, es ist auch kein architektonisch gegliederter Barockgarten mehr, sondern ein scheinbar natürlich gewachsener englischer Garten.

Ganz ähnlich ist das ebenfalls von Pedrozzi geschaffene "Spalierzimmer" im Neuen Schloß ausgestattet, wo farbig stuckierte Blütenranken und das perspektivisch sich verkürzende Spalier die Illusion des Sich-im-Garten-Befindes erwecken sollen.

So reizvoll, intim und anmutig der Eindruck dieser Dekorationen in den Gartenzimmern der Markgräfin Wilhelmine ist, so wird doch gerade an ihrem Beispiel deutlich, daß die Sala terrena sich als fest formulierter Raumtyp aufzulösen beginnt. Herausgerückt aus ihrer zentralen Stelle im Grundriß, ohne Beziehung zu den Haupträumen des Schlosses, sind diese Zimmer nicht mehr repräsentativ, weder in künstlerischer noch in gesellschaftlicher Hinsicht; sie sind privat, nicht mehr verbindlich, sondern abhängig von der individuellen Persönlichkeit der Bauherrin.

Der Dekor endlich stilisiert nicht mehr die Natur, sondern ahmt sie so getreu wie möglich nach. Alles Gebaute, künstlerisch Geformte muß

zurücktreten; wir stehen, und dies offenbart sich auch in den Innenräumen, die sich dem Garten verbinden, am Beginn des englischen Landschaftsgartens.

Die grossen Achsen der Gartenanlagen müssen verschwinden, stattdessen bevorzugt man versteckte Schlängelwege; so wird auch die Sala terrena aus ihrer dominierenden Plazierung in einen intimen versteckten Seitenraum verlegt, und statt der fünf und mehr Arkaden, durch die sie sich dem Freiraum verband, bleibt ihr eine einzige Tür.

Der barocke Mensch bevorzugte das Offizielle, Zeremonielle, die Geselligkeit, er spielte Theater -selbst wenn er allein war- und schuf sich dazu eine prunkvolle Kulisse. Jetzt entdeckt man die private Sphäre, die Einsamkeit und Melancholie, man preist die "glückliche Einförmigkeit ohne Bedürfnis und ohne Leidenschaft"⁵⁰⁵⁾ und schließt sich ab und zwar ohne die grandiose Pose des Barockmenschen. Die künstlerische Komposition über weite Räume hinweg, innerhalb der die Sala terrena eine ganz bestimmte wichtige Funktion inne hatte, wird als "ermüdende ewige Symmetrie"⁵⁰⁶⁾ verurteilt und über die architektonische Gartengestaltung, ohne die die Schöpfung der Sala terrena nicht möglich gewesen wäre, schreibt Hirschfeld:⁵⁰⁷⁾ "Überall erblickt man Kunst, Pracht und Kosten, aber desto weniger Geschmack." Was endlich die Stilisierung der Naturform durch die absolute Kunst angeht, aus der allein die Sala terrena und die Grottenarchitektur ihre Berechtigung beziehen, formal-ästhetisch als Kunstwerk betrachtet und analysiert zu werden, so soll hier zum Schluß Hirschfeld noch einmal zu Worte kommen, wie er die Barockgrotte verurteilt, und wie er sich nun im Klassizismus eine ideale Grotte vorstellt:⁵⁰⁸⁾

"Allein gewiß ist es auch, daß die alte Manier keine Werke so sehr verstellt hat, als die Grotten, und daß es daher selbst Männer von Geschmack zuweilen eine kleine Ueberwindung kostet, sich von der herrschenden Kunst loszureißen, und sich wieder in die einfältige Natur hineinzufinden. Man wollte nicht bloß einige Bequemlichkeit haben; sondern man suchte auch eine Einrichtung und Auszierung, wie man sie in den Wohnhäusern zu finden gewohnt war. Man vergass dabey, dass Grotten aufhörten, diesen Namen zu verdienen, so bald sie zu regelmässigen Zimmern geformt wurden; dass sie keine Häuser, sondern nur Werke der Nachahmung seyn sollten, wozu die Muster nicht deut-

licher vor Augen liegen konnten. Nicht weiter aber konnte man von der Natur abirren, als das man das Vorurtheil fasste, dass Grotten sich nach dem Stande der Gartenbesitzer richten, mit ihm sich an Reichthum und Pracht haben müssten. Durch diesen Wahn hörten sie ganz auf, Nachahmungen wirklicher Naturscenen zu seyn; sie schweiften in die Kunst über, wurden nicht bloß Häuser, sondern zuweilen kleine Paläste. Sie bekamen die genaueste Regelmässigkeit, hohe Treppenwerke, reiche Zusammensetzungen, Säulen, Colonnaden, Statuen, Gemälde, eine unermessliche Überladung von Verzierungen, alles, was die Kunst erfinden konnte, und nichts, was ihnen nach dem Vorbilde der Natur gehörte. Es sind nicht bloß die berühmtesten Grotten zu Meudon und St. Clou, die von Symmetrie strotzen. Man sieht noch jetzt in so vielen Gärten der Fürsten Gebäude dieser Art, die den Namen von Grotten führen, womit sie nichts gemein haben, und auf Plätzen prangen, wohin sie nur von einer Fee hingezaubert zu seyn scheinen. Die Architekturlehrer, die so selten Kenntniss der ächten Regeln der Gartenkunst hatten, womit sie sich doch fast alle beschäftigten, beeiferten sich, diesen falschen Geschmack zu unterstützen. Decker belastet sogar das Dach seiner Grotten mit Statuen, die kaum nebeneinander Platz hatten. Vergebens sucht man durch Muscheln, Corallen, Crystallen und andere kostbare Spielwerke, die in dem Innern verschwendet wurden, das Unnatürliche zu verbergen, das unter den mühsamsten Kleinigkeiten nur desto deutlicher durchschien; man verfiel mitten unter den Auszierungen, die den Palast in eine Grotte wieder verwandeln sollten, aus einer Lächerlichkeit in die andere. Man bildete an den Decken schwebende Frösche, und an den Wänden kletternde Fische; und wenns recht herrlich zugienge, so erschien der ehrwürdige Neptun in voller Pracht, aus tausend flimmernden Steinchen zusammengesetzt; oder man belustigte die Herren und Damen mit unvermutheten Vexirwassern, die von schalkhaften Krebsen gesprützt wurden. Es ward kein Witz, keine Mühe, keine Summe gespart, um den Zuschauer durch die Ausschweifungen des Unnathürlichen und Abgeschmackten in Erstaunen zu setzten. Um sich davon wieder zu erholen, erfrische man sich bei der hier folgenden Vorstellung in der Grotte der Natur."

A b s c h l i e s s e n d e B e t r a c h t u n g .

Zwei völlig konträre, aus ganz verschiedenen Quellen gespeiste italienische Anregungen und Kunstformen hatte Deutschland zu verarbeiten und endlich zu verschmelzen, um zu der Konzeption der Sala terrena zu gelangen.

Einmal die seit der Renaissance und darüber hinaus seit der Antike gebräuchliche, in den vielfältigsten Stil- und Erscheinungsformen blühende Grottenarchitektur, die zwar eine große Zahl der verschiedenartigsten Typen anzubieten hatte; teatro, Futtermauergrotte, Grottenhof, die aber nicht über eine relativ zufällige oder jedenfalls von Fall zu Fall, von Bauwerk zu Bauwerk variierende Platzierung innerhalb der Gesamtanlage hinausgelangte.

Ebenso mußte die Grottendekoration in ihrer materialbedingten Starrheit und wenig wandlungsfähigen Form, in ihrer übertriebenen Kleinteiligkeit dem beginnenden Barock antiquiert und in dieser Form wenig brauchbar erscheinen. Man schien in eine Sackgasse geraten zu sein; genau wie auch in Italien und in Frankreich, wo man daraufhin die Grottenanlagen einfach fallen liess.

Inzwischen hatte man aber in Deutschland eine zweite italienische Anregung aufgenommen und verarbeitet: die monumentale Freiraumarchitektur italienischer Loggien, und gelangte so zu den Vorformen der Sala terrena und endlich -auch dies noch unter teilweise italienischem Einfluß- zu dem Typ der klassisch-absoluten Sala terrena, deren prägnante und gefestigte Grundform es im Verlauf der kontinuierlichen Weiterentwicklung schließlich ermöglichte, auch den nunmehr barock umstilisierten Grottendekor wieder zu verwenden.

Die S a l a t e r r e n a ist eine S c h ö p f u n g des deutschen Barock; alle ihre entscheidenden Stilmerkmale haben sich endgültig -nach der Verarbeitung unzähliger ausländischer, speziell italienischer Vorbilder- im deutschen Kunstkreis herauskristallisiert; die verbindliche Postulierung der Sala terrena, das heißt des dem Garten und der Natur verbundenen Baugliedes, als Raumtypus, ihre Platzierung an kanonischer Stelle innerhalb des Grundrisses und der Gesamtanlage, ihre Einbindung in eine rhythmisch gegliederte Raumfolge, die Kommunikation mit dem Freiraum, die in der

vollkommenen Schöpfungen nicht nur in den Arkadenöffnungen zum Garten hin zum Ausdruck kommt, sondern auch in der Bezugnahme des architektonisch gegliederten Gartens auf die Sala terrena, der er gleichsam als Sockel unterlegt wird. Äusserst wichtig für die künstlerische Bedeutung der Sala terrena wird schließlich die Öffnung auch gegen die Vorderseite, gegen das Vestibül hin, sodass eine fluktuierende Raumkontinuität entsteht; durch diese Aufschliessung des Baukörpers in der Tiefe wird auf wahrhaft geniale Weise das Gleichgewicht wieder hergestellt zwischen dem Bestimmungszweck der Sala terrena als F r e i r a u m und ihrer künstlerischen Formulierung in Deutschland als B i n n e n r a u m.

Die Beziehung zur Tiefenachse bestimmt gleichzeitig die Raumform der Sala terrena mit, für die ein quergelagertes Oblong, Oval oder Polygon am geeignetsten erscheint, da so der Fluß der Achse, ehe sie ins Unendliche verläuft, noch einmal aufgehalten, zum Ruhen gebracht wird, wobei die gedrückten, lastenden Proportionen, die bevorzugte Wölbungsart, die Tonne, mehr oder weniger abgeflacht, mit Stichkappen, dieses Aufstauen des Achsenflusses noch verstärken.

Nicht minder bedeutsam ist die deutsche Leistung, was den rustikalen und naturalistischen Innendekor anbelangt. Die Grottendekoration wird aus ihrer Stagnation gelöst und mit Hilfe einer meisterlichen handwerklichen Beherrschung dieses spröden Materials der barocken Ornamentform assimiliert, indem sie der künstlerischen Stilform dieses Ornamentes angenähert wird, ja häufig werden die Materialien untereinander vertauscht, sodass das Grottenwerk zur abstrakten Ornamentlinie umstilisiert wird, während die naturalistischen Motive in Stuck usw. dargestellt werden.

Ebenso wird das erstarrte Groteskenornament aufgelockert, mit naturalistischen Motiven, Chinoiserien und den Effekten der illusionistisch-perspektivischen Malerei bereichert.

Wie kam es aber nun, daß gerade der deutsche Barock diesen Raumtypus schuf?

Das klimatisch begünstigte Italien hatte sich solche Räume natürlich im Freien und ungedeckt erstellen können. In Deutschland verlegte man sie zuerst einmal ins Innere und zwar -das war logisch und auch vereinzelt in Italien und in Frankreich schon geübt- ins Erdgeschoß. Die feste Verankerung in Grund- und Aufriß ist eine geradezu selbstverständliche Forderung des Barockstiles; eine spezifisch

deutsche Eigentümlichkeit ist aber darüber hinaus die intensive Ineinanderflechtung, ja Ineinanderschachtelung der Raumteile und die Tiefenaufschlüsselung des gesamten Baukörpers, und gerade diesen beiden Wesenszügen verdankt die Sala terrena ihre endgültige Typisierung.

Wichtig wird ferner, daß einige, der Sala terrena und speziell der Grottenarchitektur immanente Stilmerkmale gerade dem deutschen Barock ebenfalls eigen sind: Das ist die Vorliebe für extreme Kontrastierungen, das ist das bewußte, kontrapunktische Operieren mit diesen Gegensätzen, das ist die blühende, unerschöpfliche Phantasie der Ornamentik, die -voller Lust am Absonderlichen- auch vor dem Bizarren, dem Paradoxon, ja vor dem Drohenden nicht zurückschreckt, das ist -vor allem im Vergleich zu Italien- die relative Dominanz des Dekors im deutschen Kunstkreis.

Durch diese innere stilistische Verwandtschaft gelingt es der deutschen Kunstlandschaft als einziger, die Grottenarchitektur auch im Barock beizubehalten, sie dem herrschenden Stil anzupassen und zu einem neuen, künstlerisch vollkommen durchgeformten Raumtypus umzuschmelzen, der nicht nur stilgeschichtlich betrachtet eine typisch barocke Raumform ist, sondern wie Kaiser- und Marmorsaal und Treppehaus die Inkarnation des barocken Lebensraumes schlechthin, in dem sich Lebensgefühl, Geistes- und Kulturgeschichte, Philosophie und Musik des Barock, durch die bildende Kunst ausgedrückt, offenbaren.

Zum Schluß sei noch ein kurzes Wort über den Anteil der deutschen Landschaften und Künstler an der Konzeption der Sala terrena gesagt:

Ausgehend von den habsburgischen Kernlanden Österreich, Böhmen und Mähren, geschaffen in ihren Anfängen von italienischen Baumeistern, erscheint die Sala terrena, so sehr sie eine deutsche Schöpfung ist, im Gesamtverlauf ihrer Entwicklung doch am häufigsten in den italienisch beeinflussten Gebieten des Südens und Südostens. Der Westen, französisch-klassizistisch, hält sich zurück; Mannheim, Karlsruhe, ja selbst Schloß Brühl haben keine Sala terrena. Die Räume von Rastatt und Ludwigsburg schufen Italiener, die von Poppelsdorf geht wahrscheinlich auf einen Entwurf Neumanns zurück.

Unter dem Einfluß Fischer von Erlachs und Domenico Martinellis entwickelte sich die kompakte, fest gefügte, zugleich aber in der

Grundrißform äusserst variationsfähige Raumform. Hildebrandt fügt diesen Räumen die ganze Weite der umgebenden Landschaft hinzu, indem er der Gartenanlage, der Gesamtheit der optischen Erscheinungsform wieder mehr Rücksicht angedeihen läßt, bereichert sie unendlich durch das ihm eigene Kunstmittel, architektonische Funktionen durch das Ornament auszudrücken, beziehungsweise gerade in der Negation zu betonen. Sich "einigend und harmonisch steigernd", (509) begegnen sich Hildebrandt und Neumann, der für die Raumverklammerung besonders glückliche und individuelle Lösungen findet, in Franken und hier, wie vorher in Wien, unter dem Einfluß dieser beiden Baumeister, unter der baulustigen Herrschaft der Dynastie Schönborn entstehen die großartigsten Schöpfungen der Sala terrena.

Der individuellen, relativ alleinstehenden Künstlerpersönlichkeit Pöppelmanns, seiner schwelgerischen Phantasie verdanken wir die Sala terrena in Dresden; Paul Decker und der kapriziösen, eigenwilligen Markgräfin Wilhelmine die Anlagen von Bayreuth.

Der wuchtig-strenge, monumental-repräsentative Stilcharakter der Schlüterschen Bauwerke schloß einen solchen, nicht eindeutig nur der absoluten Architektur angehörenden heiter-verspielten Raum aus. Die Sala terrena des Neuen Palais in Potsdam, an sich schon stilistisch fragwürdig, steht vereinzelt, zudem in Abhängigkeit von Bayreuth. Das friderizianische Rokoko war zu stark französischem Einflußbereich unterworfen.

Die grosse Zeit Bayerns, die Spätzeit, -das zeigt auch das Beispielspiel der Sala terrena wieder- stand noch bevor. Doch konnte diese herrliche Spätblüte des deutschen Barock und Rokoko aus dem rein äusserlichen Grund, daß sie keine aufwendigen, von Grund auf neu gebauten Schloßanlagen mehr schuf, der Sala terrena keine Entfaltungsmöglichkeit mehr bieten.

- Anm. 1) "Die Markgrafschaft Mähren in Kunstgeschichtlicher Beziehung", Bd.IV, Wien, 1904
- Anm. 2) "Geschichte der Gartenkunst", 2 Bde., Jena 1914, 2.Aufl.1926
- Anm. 3) "Der style rustique" i. Jahrbuch d. kunsthistor. Sammlgn. in Wien, Neue Folge, Bd.1, Wien 1926
- Anm. 4) Zit. bei Gothein, a.a.O.
- Anm. 5) Vgl. Pierre Grimal: "Les Jardins Romains à la Fin de la République et aux deux premiers Siècles de l'Empire", Paris 1943, p.287: "S'il y a un "baroque romain" dans la peinture, il y a un style baroque du jardin qui utilise, en les déviant de leur signification première d'anciens thèmes architecturaux devenus de purs ornements."
- Anm. 6) In Frankreich hatte bereits in der Mitte des 17. Jahrhunderts die theoretisierende, der Ratio verpflichtete, klassisch-akademische Kunstauffassung über die Vorliebe für solche oft bizarren, jedenfalls aber phantastischen Bauten gesiegt.
- Anm. 7) "Handschriften und Handzeichnungen des herzoglich-württembergischen Baumeisters Heinrich Schickhardt", hgg.dch. Wilhelm Heyd, Stuttgart 1902
- Anm. 8) Alessandro d'Ancona:Giornale del Viaggio di Michele de Montaigne in Italia nel 1580 e 1581, Città di Castello,1889
- Anm. 9) Das Grab des Sennofri, des Vorstehers der Scheunen, Herden und Gärten des Ammon, vgl. Gothein, a.a.O., I, p.21
- Anm.10) "Bäume und alle Sorten von Pflanzen sah man, deren herabhängende Zweige und Blätter Schatten warfen; die Bäume und Pflanzen bedeckten den Stein, und ihre Blätter waren so wundervoll dünn gearbeitet, daß sie fast in Bewegung schienen. Es war also ein plastischer Schmuck, der, natürlich bemalt, höchst eindrucksvoll gewirkt haben muß, als schauten die Bäume über die Mauer und beschatteten diese." Vgl. Gothein a.a.O., I, p.46
- Anm.11) A.a.O., I, p.55
- Anm.12) Denn selbst bei den Nymphenheiligtümern ist meist nur von einer, wenn auch oft gefaßten Quelle die Rede, und den eigentlichen Schmuck dieser Kultstätten bildet der Hain schöner Bäume, der um die Quelle gepflanzt ist. (Vgl. Odyssee, 17. Gesang: Die Beschreibung des Nymphäums auf Ithaka). Homer bezeichnet zwar die Grotte der Kalypso als "schöngewölbt" (vgl. Odyssee, 5. Gesang), aber es handelt sich hier um eine gewachsene Höhle, und auch in diesem Fall wird besonders nur die Schönheit der die Grotte umgebenden Bäume, des Weinstocks, der Blumen und Vögel besungen.
- Anm.13) Nymphäen in Privatgärten finden wir erst im Hellenismus, vgl. Gothein a.a.O. I, p.64 u. Abb.51)

- Anm.14) Vgl. Gothein, a.a.O., I, p 56, Abb.46
- Anm.15) Vgl. Elfriede Overhoff: Vorchristliche Apsidenbauten in Griechenland und Italien. Diss. Frankfurt a.M., 1951, p 31, die Stalaktitengrotte bei Phaneromenai/Kreta und die Eileitylahöhle in Kreta.
- Anm.16) Von den zahlreichen Villen Lorenzo Medicis um Florenz besaß nur eine, die von Poggio a Cajano, eine Grottenanlage unter dem Rampenwerk der Terrasse. Vgl. Bernhard Patzak: Die Renaissance- und Barockvilla in Italien. Palast und Villa in Toscana, Bd.2
Die Zeit des Suchens und des Findens, Leipzig 1913, p 114
- Anm.17) Vgl. Pierre Grimal a.a.O. p 83: "Là, les conditions sociales étaient particulièrement favorables -"hellénistiques", déjà-, mais il n'en est pas moins remarquable que ce soit au pays de l'idylle et de la poésie familière que cet art ait trouvé d'abord sa terre d'élection."
- Anm.18) Vgl. Gothein, a.a.O., p 64
- Anm.19) Vgl. Grimal, a.a.O., p 83/84
- Anm.20) Vgl. o.p.17
- Anm.21) Vgl. Grimal, a.a.O., p 85: "Les plantes ne sont plus considérées comme consacrées à la déesse, mais essentiellement ornementales et destinées à donner de l'ombre."
- Anm.22) A.a.O., p 260
- Anm.23) Ders., p 214 und p 215 u. Anm.1)
- Anm.24) Vgl. die Beschreibung der tuskischen Villa des jüngeren Plinius, wo von einem Ruhebett aus weissem Marmor berichtet wird, aus dem aus kleinen Röhren, gleichsam durch die Last der Ruhenden ausgepreßt, Wasser in ein Marmorbecken floß; in diesem Becken schwammen auf kleinen Schiffchen die leichteren Gerichte, die schwereren wurden auf den Rand gestellt. Vgl. Gothein, a.a.O. Bd. I, p 109 und Georges Gromort, L'Art des Jardins, 2 Bde., Paris 1953, p 39
Ein anderes Beispiel ist das Gartentriclinium der Casa delle nozze d'argento in Pompeji, wo auf dem Tisch ein kleiner Springbrunnen entsprang, vgl. August Mau: Führer durch Pompeji, 5. Aufl., Leipzig 1910, p 76
- Anm.25) Einen zusätzlichen Garten hatte z.B. die Casa di Pansa, (vgl. August Mau: Führer durch Pompeji, Leipzig, 1910 p 98, mit Grundriß) und ähnliche, besonders prunkvoll ausgestattete Häuser.
- Anm.26) Vgl. P. Grimal, a.a.O., p 223
- Anm.27) Vgl. Abb. Planche III, Fig.2 bei P. Grimal und das. p 485, wo auch eine große Zahl weiterer "Peristylgärten" mit ähnlichen Malereien beschrieben sind.

- Ann.28) Vgl. Ovid: *Metamorphosen* I, 575; III, 157; X, 692 und Vergil: *Aeneis* I, 162: "Hinc atque hinc vastae rupes geminique minantur/in caelum scopuli, quorum sub vertice late/ aequora tuta silent; tum silvis scaena coruscis/desuper horrentique atrum nemus imminet umbra; fronte sub adversa scopulis pendentibus antrum, /intus aquae dulces vivoque sedilia saxo,/ nympharum domus..."
- Ann.29) Vgl. den Aufsatz von O. Reuther in Pauly-Wissowa: *Real-Encyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft*, Bd. XVII, 2, p 1518 über das Nymphäum, wo von einem Quellhaus berichtet wird, das nach der Beschreibung seiner Ausstattung (vergoldete aufgehängte Becher, bronzene und marmorne Statuen, Wasserspeier in Gestalt von Silenköpfen und Handtücher) zu schliessen, als überdeckt angesehen werden muß.
- Ann.30) Vgl. O.Reuther, a.a.O.
- Ann.31) Vgl. Mau, a.a.O., p 105 und Grimal, a.a.O., p 486
- Ann.32) Vgl. Mau, a.a.O., p 70
- Ann.33) Vgl. Grimal, a.a.O., p 494
- Ann.34) Vgl. E.Overhoff, a.a.O., p 37: "Die Muschel als architektonischer Nischen-Grotzenschmuck. Sie stammt aus dem, im Hellenismus neu aufblühenden Aphroditekult, vgl. das Standbild der Göttin in einer Rundnische auf dem Nilschiff Ptolemaios IV. In diesem wurde sie erst als Weihgabe, dann als Dekor und Schmuckmotiv verwendet, später gelangte sie mit bestimmterem symbolischen Gehalt, bes. in der Kontamination mit dem Baldachin, in der röm. Architektur und Kleinkunst zu grosser Bedeutung."
- Ann.35) Abb.86, p 127 bei Gothein, a.a.O., läßt vermuten, daß auch der Rand der Nische entweder mit natürlichen Muscheln oder mit diese nachahmendem Stuck dekoriert war.
- Ann.36) Vgl. Mau, a.a.O., p 66 und Gothein, a.a.O., Bd. I, p 125/26
- Ann.37) Vgl. allgemein über Fassadennymphaen Aufsatz von O.Reuther in Pauly-Wissowa R.E.Bd. XVII, 2, p 1518
- Ann.38) Ders. p 1519, 65-67
- Ann.39) Vitruv: *De architectura*, V, 6,9: "Satyricae vero ornantur arboribus, speluncis, montibus reliquisque agrestibus rebus in topeodis speziem deformatis."
- Ann.40) Noch die Thetisgrotte im Park von Versailles war unter Ludwig XIV. zum Theaterspielen bestimmt.
- Ann.41) Grimal, a.a.O., p 256 weist auf die heute im Metropolitan Museum in New York rekonstruierten Fresken von Bosco Reale hin, die geradezu eine Illustration zu Vitruvs Vorschriften bilden: dargestellt ist ein Rundtempel inmitten eines Säulenhofes, für die Tragödie, eine Straßenscenerie, für die Komödie und eine Grotte aus unbehauenen Steinen, umrankt

von Weinlaub und den Rosen einer Pergola. In der Grotte entspringt aus einem kleinen Marmorbrunnen der Quell und fließt in das davorliegende Becken; also die ländliche Gartenszene für das Satyrspiel. Vgl. Abb.57 bei Gothein, a.a.O., Bd.I, p 93

Anm.42) Allgem. über "Amaltheum" vgl. Grimal, a.a.O., p 321, Gothein, a.a.O., Bd.I, p 91 u. Pauly-Wissowa RE, Bd. I, p 1722

Anm.43) Vgl. Gothein, a.a.O., Bd.I, p 91

Anm.44) Das Relief einer Nymphengrotte im Lateranmuseum, darstellend eine Nymphe vor einer Grotte, die aus einem Horn einem Knaben zu trinken gibt, vgl. Abb.51 bei Gothein, a.a.O., wird häufig als die Darstellung eines Amaltheums gedeutet.

Anm.45) Vgl. E.Overhoff, a.a.O., p 32

Anm.46) Vgl. z. Folgendem den Aufsatz von Heinrich Fuhrmann im Archäologischen Anzeiger zum Jahrbuch des Archäologischen Instituts, LVI, 1941, II, p 650-663

Anm.47) Fuhrmann, a.a.O., p 651, weist auf die in Art und Lage ähnlichen Quellheiligtümer an der Ost- und Westseite des Nordabhangs des athenischen Burgfelsens hin.

Anm.48) Abb.131 b. Fuhrmann, a.a.O., p 650

Anm.49) Abb.132 u. 133 b. Fuhrmann, a.a.O., p 651-654

Anm.50) Abb.134 b. Fuhrmann, a.a.O., p 657-58

Anm.51) Vgl. zu Folgendem den Aufsatz von Fritz Caspari: Das Nil-schiff Ptolemaios IV. im Jahrbuch des Archäologischen Instituts, Bd. XXXI, 1916, p 1-74

Anm.52) Caspari, a.a.O., p 8, nimmt an, daß diese Schilderung erst entstand, als das Schiff schon nicht mehr vorhanden war.

Anm.53) Zit. nach Caspari, p 4

Anm.54) a.a.O., p 58 ff

Anm.55) Ders., p 60/61

Anm.56) Die Anlage einer solchen Grotte auf einem Prunkschiff, das heißt in einem nicht auf längeres Benutzen berechneten, gänglichen Bauwerk, ist kein Einzelfall. In dem Festzug, der zu des Ptolemaios Philadelphus Prunkzelt, das übrigens auch reich mit Gartenhöfen geschmückt war, führte, gab es einen Wagen, der als künstliche Grotte mit Efeu und Schlinggewächsen ausgestaltet war, in der aus zwei Quellen Milch und Honig floß und in der Semele, die Mutter des Bacchus ruhte. (Auch hier stoßen wir also wieder auf die Beziehungen der Ptolemaier zum Bacchuskult) und auf dem Prunkschiff Hierons II. gab es neben den auf einem Schiff besonders kostbaren Gartenanlagen und Wasserbassins auch ein Aphrodision, des-

sen Fußboden mit edlen Steinen ausgelegt war, und zwei Gartenpillons. Vgl. Gothein, a.a.O., I, p 79-80

Anm.57) Vgl. z.Folgenden Richard Delbrueck: Hellenistische Bauten in Latium, Straßburg 1907: Das Heiligtum der Fortuna in Praeneste, p 47-90 und Furio Fasolo-Giorgio Gullini: "Il Santuario della Fortuna Primigenia a Palestrina, Rom 1953

Anm.58) Vgl. Delbrueck, a.a.O., p 49

Anm.59) Bezugnahmen auf Ägypten finden sich in der hellenistisch-römischen Kunst häufig, vor allem in der Gartenkunst und den ihr stilistisch oder ideell naheliegenden Gebieten. So gab man z.B. schon zu Ciceros Zeiten den künstlichen Kanälen in den römischen Gärten, die man gerne in Grotten entspringen ließ, den Namen "Euripus" oder "Nilus" (vgl. Grimal, a.a.O., p 316)

Anm.60) Vgl. Delbrueck, a.a.O., p 90

Anm.61) Vgl. E.Overhoff, a.a.O., p 35, wo auch weitere Beispiele und Literatur angeführt sind.

Anm.62) Vgl. Amadeo Maiuri: Capri, Mythos und Wirklichkeit, Neapel, 1940, p 63-71

Anm.63) Seneca, epist. 55,6: "speluncae sunt duae magni operis, cuius laxo atrio pares, manu factae..."

Anm.64) Ovid benutzt sonst bei Schilderungen von den Grotten der Nymphen etc. -seien sie nun natürlich oder künstlich- stets das Wort "spelunca".

Anm.65) Ovid: Metamorphosen, 8.Buch, 562 ff, "Pumice multicavo nec levibus atria tophis structa subit molli tellus erat umida musco summa lacunabant alterno murice conchae."

Anm.66) Wie weit verbreitet und gebräuchlich diese Art der Grottendekoration vor allem mit Bimsstein war, zeigt eine Stelle bei Plinius: Historia naturalis, XXXVI, 154, wo bei der Beschreibung und Benutzung des Bimsstein zuerst erwähnt wird, daß man ihn zum Bau künstlicher Grotten verwende: "Non praetermittenda est et pumicum natura. appellantur quidem ita erosa saxa in aedificis quae musaeae vocant dependentia ad imaginem specus artereddendam sed ii pumices qui sunt in usa corporum levandorum feminis..." Das Moos, in dem heißen und trockenen Klima eine kostbare Seltenheit, wurde sorgfältig gehütet und vor der Sonne mit einem Segel geschützt.(Vgl. Gothein, a.a.O., Bd.I, p 91)

Anm.67) Vgl. Gothein, a.a.O., Bd.I, p 116 und Abb.75

Anm.68) Grimal, a.a.O., p 281, weist auf die besonders starke Architekturverbundenheit des Terrassengartens hin: "Ià (in der Villa Albano) il est facile de voir qu'à chaque terrasse correspond un jardin particulier: portique du

théâtre, "jardin des nymphées", hippodrome, etc. Et, chaque fois, c'est autour d'un édifice ou du moins d'un "thème architectural" que ce jardin s'ordonne. Nulle part, peut-être, on ne comprend aussi bien comment le jardin se met au service de la maison et s'adapte à sa disposition."

- Anm.69) Vgl. Plinius, epist. V, 6, 30
- Anm.70) Eine fast gleichartige Anlage, in der sich Grotten befanden, hat im 16. Jahrhundert Pratolino bei Florenz, s.u.
- Anm.71) Vgl. Hermann Winnefeld: Die Villa des Hadrian bei Tivoli, im Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts, Ergänzungsheft III, Berlin, 1895, p 90
- Anm.72) A.a.O., p 70
- Anm.73) Vgl. Winnefeld, a.a.O., p 71
- Anm.74) Daß dieser Komplex der Villa in ägyptisierendem Geschmack ausgestattet war und so, wenn auch in einer sehr vagen Beziehung zu dem berühmten Badeort der Antike am Nil stand, haben Statuenfunde bewiesen: Vgl. Winnefeld, a.a.O., p 42 Über ägyptisierende Tendenzen in der römischen Kunst s.u., p 31, Anm. 2
- Anm.75) Vgl. Winnefeld, a.a.O., p 48
- Anm.76) Vgl. Winnefeld, a.a.O., p 59
- Anm.77) Vgl. Gothein, a.a.O., I, p 102 u. Grimal, a.a.O., p 495
- Anm.78) Gothein, a.a.O., p 102
- Anm.79) Abb. bei Grimal, a.a.O., Planche XX
- Anm.80) Abb.63 und 64 bei Gothein, a.a.O., I, p 103-104
- Anm.81) Grimal, a.a.O., p 208, vermutet, daß, da der Fußboden keinerlei Spuren von Pflasterung aufweist, diese Räume wie ein Garten bepflanzt waren.
- Anm.82) Vgl. Grimal, a.a.O., p 495 und Abb. fig.38, p 502
- Anm.83) Jacob Burckhardt: Die Kultur der Renaissance in Italien, V, 7)
- Anm.84) J. Burckhardt: Geschichte der Renaissance in Italien, 4.Aufl. Stuttgart 1904, p 117
- Anm.85) M.L.Gothein, a.a.O., I, p 220 und Anm. 4, p 429 weist auf eine Stelle hin, wo Alberti, der doch die binnenländischen Villen der Toscana bei der Abfassung seines Werkes im Auge hatte, eine Stelle bei Plinius übernimmt, wo dieser bei der Beschreibung seines am Meer gelegenen Laurentinums bemerkt, daß man den Buchsbaum nur da pflanzen solle, wo er vor dem Wind und Meerschäum geschützt sei.

- Anm.86) "Antris et criptis assuevere crustam veteres adigere asperam ex industria adaptatis minutis glebis ex pumice... Et vidimus qui caeram viridem induxerint quo muscosi antri languines fingerent." De Re Aedificatoria, IX, c.4
- Anm.87) De Re Aedificatoria, IX, c.4
- Anm.88) Alberti: De re aedificatoria, I IX, c. 2-4
- Anm.89) De Re Aedificatoria, X, 2
- Anm.90) Dass.X, 1
- Anm.91) Einzig Poggio a Cajano, erbaut für Lorenzo il Magnifico ab 1480 von Giuliano da Sangallo, versucht durch den, den ganzen Villenkomplex umlaufenden Portikus sowie durch die, durch eine Viale von Zypressen betonte Mittelachse des Gartens einen kontinuierlichen Übergang vom Haus zum Garten und eine straffere und nahtlosere Zusammenfassung. Jedoch gehört die sogen. Satyrgrotte unter der Terrasse des rückwärtigen Teiles erst der 2. Hälfte des 16. Jhdts. an. (Vgl. Bernhard Patzak: Palast und Villa in Toscana, 2. Buch: Die Zeit des Suchens und des Findens, Leipzig 1913, p 109 ff.)
- Anm.92) Vgl. z. Folgenden den Aufsatz von F. Weege: Das Goldene Haus des Nero, im Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts, Bd. XXVIII, 1913, p 127 ff
- Anm.93) Vgl. Arnold von Salis: "Antike und Renaissance", Zürich 1947, p 36
- Anm.94) Das Wort "grottesche" wird am frühesten in dem Kontrakt gebraucht, den der Kardinal Francesco Todeschini Piccolomini am 29.6.1502 mit Pinturicchio über die Ausmalung der Libreria im Dom von Siena schloß. Vgl. August Schmarsow: "Der Eintritt der Grottesken in die Dekoration der italienischen Renaissance" 1. Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen II, 1881, p 131 ff. Die Arbeiten Pinturicchios für Alexander VI. in der Engelsburg tragen besonders zur Verbreitung dieser Dekorationsform bei; von hier aus wandert sie zuerst nach Umbrien (die Decke des Cambio in Perugia von Perugino), Orvieto (Luca Signorellis Fresken in der Capella S. Brizio des Doms von Orvieto) und Siena (Die Fresken Pinturicchios in der Libreria des Sieneser Domes). Vgl. Schmarsow, a.a.O., 139
- Anm.95) A.v.Salis, a.a.O., p 39
- Anm.96) A.a.O., p 131
- Anm.97) Vgl. u. p 27
- Anm.98) Vgl. A.v.Salis, a.a.O., p 195
- Anm.99) "Vite" ed. Milanese VI, p 556
- Anm.100) Sein Besuch im neronischen Haus ist auch durch sein Künstlerautogramm das. gesichert. Vgl. Weege, a.a.O. p 145

- Anm.101) Vgl. Percier et Fontaine: *Choix des plus célèbres Maisons de Plaisance de Rome et de ses Environs*, hrsgbn. von D. Joseph, Berlin 1898, p 16, Taf. 41,42, Original-Ausgabe Paris 1809
- Anm.102) Vgl. Abb. 165 bei Gothein, a.a.O., I, p 246
- Anm.103) "Avendo poi a fare al medesimo cardinale pur in quella vigna una fonte, dove getta una testa di liofante di marmor per il niffolo; imitò in tutto et per tutto il tempio di Nettuno (stanza poco avanti stata trovata fra l'antiche ruine di Palazzo Maggiore, adorna tutta di cose naturali marine) fatti ottimamente poi vari ornamenti di stucco; anzi superò di gran lunga l'artificio di quella stanza antica col fare sì belli et bene accomodati quegli animali conchiglie et altre infinite cose somigliante."
Vgl. Vite, ed. Milanese VI, p 556
- Anm.104) Vgl. die Beschreibung des Giacomo Strada, die er im Rahmen einer allgemeinen "nuova descrizione de tutta Italia" etwa um 1560 schrieb in "Descrizione dello storico palazzo del Tè von Stefano Davari, Mantua 1904, p 41 und 61
- Anm.105) Vgl. Thieme-Becker, XXXIV, 1940, p 34 ff, von Mario Labò
- Anm.106) Vgl. W.P. Tuckermann: "Die Gartenkunst der Italienischen Renaissancezeit", Berlin 1884, p 106
- Anm.107) Selbstverständlich kann hier nicht von einer direkten oder irgendwie nachweisbaren Beziehung gesprochen werden, es mag nur als Hinweis dienen, daß die Groteskendekoration solchen Räumen adäquat ist und deshalb immer wieder verwendet wird.
- Anm.108) Bernhard Patzak: "Die Renaissance- und Barockvilla in Italien: "Die Villa Imperiale in Pesaro", Leipzig 1908, unterscheidet, p 412, zwei Gattungen der illusionistischen Innendekoration: "1. Eine solche, die ein kompaktes, lastendes Material, ferner 2. eine solche, die ein leichtes, in der Regel der Pflanzenwelt entlehntes Material vortäuschen soll." Für die 2. Gattung weist Patzak auf die Laubendekorationen von Lionardo da Vinci in der Sala delle Asse im Castello von Milano und von Giovanni da Udine in den Vatikankloggien hin, wo Weinreben und Jasmin, von Blumen durchwoben, dargestellt sind, mit Vögeln dazwischen (vgl. p 428 das.) und auf das Deckengemälde der Loggia in der Villa di Belcaro bei Siena von Peruzzi. (Vgl. das. p 429 und Abb.276)
- Anm.109) Vgl. B. Patzak, a.a.O., p 99
- Anm.110) Vgl. o.p.34
- Anm.111) Vgl. Joseph/Percier et Fontaine, p 17, Taf. 40 - 43
- Anm.112) Patzak, a.a.O., p 153, weist darauf hin, wie viele Anregungen die Renaissancekünstler für die Nischenarchitekturen der Futtermauern den großartigen Anlagen des Fortunatempels in Praeneste verdanken. Über die Beschäftigung der Renais-

sance und des Barock mit dem Fortunatempel vgl. ferner Christian Huelsen: "Bramante und Palestrina" i. Festschrift zum 60. Geburtstag für Hermann Egger, Graz 1933, p 57 ff und Rudolf Wittkower: "Pietro da Cortonas Ergänzungsprojekt des Tempels in Palestrina", i. Festschrift für Adolf Goldschmidt zu seinem 70. Geburtstag, Berlin 1935, p 137 ff; hier auch die Ergänzungsprojekte Pirro Ligorios von ca. 1560 für Praeneste besprochen. Eine Liste der Rekonstruktionen von Praeneste aus der Renaissancezeit findet sich ferner bei Delbrueck, a.a.O., (vgl. a.p.20); ein Exkurs: "Gli architetti del 500 e il Santuario" bei Fasolo-Gullini, a.a.O. (vgl. o.p.20), p 459

Anm.113) Von Antonio Lafreri, Abb.70 b. Ackermann, a.a.O.

Anm.114) An dieser Stelle befindet sich heute der Braccio nuovo des Vatikan.

Anm.115) "Michelangelo-Studien", Wien 1920, p 50 u. Abb.Fig.17

Anm.116) Vgl. Frey, a.a.O., Fig. 15 und 16

Anm.117) Bramante hat sein Werk, den Cortile di Belvedere, nie vollendet gesehen. (Eine ungefähre Vorstellung von dem Zustand des Baues bei seinem Tode vermittelt eine Zeichnung von Dosio im Gabinetto de stampe e disegni der Uffizien in Florenz, abgebildet bei Hermann Egger: "Römische Veduten", Bd. 1, 2. Aufl. 1931) Bei seinem Tode war kaum ein Drittel errichtet, und Teile des nicht genügend fundierten Portikus stürzten 1531 bereits wieder ein. Erst der Baumeister Pius IV., Pirro Ligorio, führte den Bau dieses Prachthofes zu Ende. Sicher ist, daß Bramantes Nische die umgebenden Mauern nicht überragen sollte. "Die von Ligorio ausgeführte Gestalt des Nicchione ist begründet auf einer neuartigen Auffassung des Nicchione in Praeneste". (Wittkower, a.a.O., p 142) Doch ist auch Bramantes ursprüngliche Konzeption des Giardino della Pigna nicht ganz ohne das Vorbild von Praeneste zu denken, wenn auch diese Beziehung mehr indirekter Art ist. (Vgl. dazu Huelsen i. Egger-Festschrift, a.a.O., p 59, Wittkower-Festschrift Goldschmidt, a.a.O., p 141, n.4 und Fasolo-Gullini, a.a.O., p 461.) Frey, a.a.O., p 34, verweist für die Konzeption des Nicchione in seiner heutigen Form auf Michelangelo (die Steigerung eines Einzelmotivs ins Kolossale!), dagegen Karl Tolnai: "Beiträge zu den späten architektonischen Projekten Michelangelos" i. Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen, Bd. LI, 1930 p 29, n.1

Anm.118) In einem Fresco aus Castel Sant Angelo, das den Cortile di Belvedere darstellt, führen Treppenstufen zur untersten Terrasse, die in einen künstlichen See umgewandelt ist, auf dem Zierbarken schwimmen. Es ist nicht anzunehmen, daß dieser See je wirklich geplant war -es wird sich hier eher um eine Anlehnung an die antike Landschaftsmalerei handeln-, jedoch ist es bezeichnend, daß er in eine solche Architekturalerei mit einer Grottenanlage mit hineinkomponiert wird; man empfand die Verwandtschaft solcher Bauten mit dem Wasser. Vgl. James S. Ackermann: "The Belvedere as a

classical Villa", Warburg-Journal, Volume XIV, 1951, Nr. 1-2 und Abb. a, Taf. 12 das., die das Fresco aus der Engelsburg wiedergibt.

- Anm.119) Gothein, a.a.O., Bd. I, p 244. Über Villa Madama vgl. Theobald Hofmann: "Raffael als Architekt, Bd. III, 1911, H.E. Greenwood: "The Villa Madama, 1928, P. Gusman: "La Ville Madame près de Rome" in Gazette des Beaux Arts 1903; über die Bauten in Rom vgl. ferner im FF. Leo Bruhns: "Die Kunst der Stadt Rom, Text- und Tafelband, Wien 1951, mit ausführlichem Literaturnachweis.
- Anm.120) A.a.O. Planche 40
- Anm.121) Mit "Rustikamosaik" sei in Folgendem jenes derbe Mosaik bezeichnet, das einfach aus kleinen bunten, oft unregelmässigen, ungeschliffenen Steinen zusammengefügt wird und das meist für die Grottendekoration dem normalen, geglätteten Mosaik vorgezogen wird.
- Anm.122) Vgl. u.p.197, Anm. 103)
- Anm.123) Vgl. Abb. 165 bei Gothein, Bd. I, a.a.O., p 246
- Anm.124) Als Gründungsdatum wird das Jahr 1469 angegeben; in diesem Jahr soll Kaiser Friedrich III. auf der Rückreise von seiner Krönung auf Bitten Alessandro Sforzas den Grundstein gelegt haben; daher Villa Imperiale. Bernhard Patzak, a.a.O., p 5, bemerkt dazu, daß die Krönung Friedrichs III. bereits 1452 stattfand, sein Rückweg nicht über Pesaro führte und ausserdem stilistische Elemente in der Architektur der Villa auf eine frühere Erbauungszeit der Villa hinweisen.
- Anm.125) Vgl. Patzak, a.a.O., p 7
- Anm.126) Über Einflüsse aus dem römischen Kunstkreis bei der Architektur der Villa Imperiale, spez. beim Terrassenbau und über Beziehungen zu Bramantes Belvederehof, vgl. Patzak, a.a.O. p 135 ff
- Anm.127) Patzak, a.a.O., p 172, weist auf das Vorbild Vitruvs für diese Theaterarchitektur hin und auf Gengas Wirken als Theaterarchitekt und Entwerfer von Bühnenprospekten.
- Anm.128) Vgl. Patzak, a.a.O., p 38 ff
- Anm.129) Vgl. Vasari, ed. Milanesi, I, p 140, üb. d. fontana rustica.
- Anm.130) Vgl. Luigi Dami: "Il Giardino Italiano, "Mailand 1924, p 25
- Anm.131) Vgl. Vasari-Milanesi, Bd. 7, p 552
- Anm.132) Vgl. zum Folgenden den Aufsatz von G. Kühn: "Galeazzo Alessi und die genuesische Architektur im 16. Jhdt." im Jahrbuch f. Kunstwissenschaft 1929, p 145 ff, ferner:

P.P. Rubens: Palazzi di Genova, 1622, hgg. von H. Gurlitt, Berlin 1924, und vor allem M.P. Gauthier: "Les plus beaux Edifices de la Ville de Gênes et de ses Environs", Paris 1818-32, der in seinen Plänen auf die Grottenanlagen sehr ausführlich eingeht, und wo alle hier genannten Paläste und Villen abgebildet sind.

Anm.133) Die Dekoration mit Tuffstein ist seit Giulio Romanos Palazzo del Tè (vgl. p 46) allgemein gebräuchlich und verdrängt stellenweise das Rusticamosaik gänzlich.

Anm.134) "Beschreibung Einer Reiss, welche der Durchleuchtig Hochgeborene Fürst und Herr, Herr Friderich Hertzog zu Würtemberg im Jahr 1399 in Italiam gethan." Handschriften und Zeichnungen des herzoglich-württembergischen Baumeisters Heinrich Schickhardt, hgg. dch. Dr. Wilhelm Heyd, Stuttgart 1902, p 108 ff

Anm.135) Es gelang mir nicht, diese Grottenanlage nach der Zeichnung Schickhardt sicher zu lokalisieren; am ehesten würde sie vielleicht mit der Grotte des Palazzo Geronimo Grimaldo Principe de Ieraci, Taf. 57 bei Rubens, a.a.O., übereinstimmen.

Anm.136) Vgl. Abb.14 nach der Zeichnung Schickhardts.

Anm.137) Hermen und Karyatiden sind ein sehr gebräuchliches und beliebtes Dekorationsmotiv für die Grottenarchitektur; wir treffen sie fast überall: an Stelle der Pfeiler am Eingang der Grotte, als Pilastervorlagen in der Grotte in roher Bosse mit Muscheln und Rustikamosaik belegt. Das Zwitterige ihrer Gestalt entsprach dem Charakter der Grottenarchitektur. Über Atlanten, die man ebenfalls sehr gern verwendete, vgl. auch p 45, 71, 83.

Anm.138) Die Vorliebe für das Anbringen von Wasserscherzen und Wasserspielen besteht seit den Anfängen der Renaissancegartenarchitektur. Schon von Alfonsos Sommersitz Poggio Reale bei Neapel berichtet Serlio im 3. Buch seiner "Libri d'Architettura", Paris 1545, p 150, von einem vertieften Hof, in dem der König, wenn es ihm beliebte, "faceva aprire alcuni luoghi secreti, dove che in un momento s'impiena quel luogo di acque; di modo che le madame e i baroni rimanevano tutti ne l'acqua, e così ad un tratto quando pareva al Re faceva rimanere quel luogo asciutto, ne vi mancavano vestimenti diversi per riverstirsi, ne ancho ricchissimi letti apparsi per chi volesse riposarsi."

Anm.139) Vgl. Kühn, a.a.O., p 157

Anm.140) Vgl. Gauthier, a.a.O., Planche 33 und 35

Anm.141) Vgl. Gothein, a.a.O., Bd. I, p 312

Anm.142) Die endgültige Gestalt erhielten die Quirinalsgärten erst unter Paul V., durch Carlo Maderna (vgl. Dami, a.a.O., p 42), jedoch sah schon Schickhardt 1599 (a.a.O., p 131)

ein "wolgezierten halb Runden Gewölb, so gegen den Garten offen, neben vilen schönen Byldern, so Wasser geben, ein so herrlich Orgellwerck mit vier Registern gantz Künstlich angerichtet, das wann mit einem Hanen das Wasser darzu gelassen fangt es für sich selbst an so lieblich zu pfeifen, alss wann ein guter Organist darauff schläge, der Boden bey diser Orgel ist voll kleiner Rörlein, welche alle (wann mans haben wil) uzmahl gar starck wasser in die höhe spritzen, es spritzen auch alle Bilder, so an der Wand herum stehen (Vulkan, Apoll und die Musen, vgl. Caflisch, a.a.O., p 115), dessgleichen an vilen orten von dem gewölb herunder, des wassers sovil, das keiner demselbigen entfliehen mag." John Evelyn (The Diary of John Evelyn from 1641 to 1705-6, edited by William Bray, London o.J., p 111) berichtet von "a crypta, of which the laver or basin is of one vast, intire, antiq porphyrie and below this flows a plentifull cascade; the steppes of the grotto and the roofs being of rich Mosaiq." Zu den Veränderungen, die Carlo Maderno in den Quirinalsgärten vornahm, vgl. ferner: Nina Caflisch: "Carlo Maderno, ein Beitrag zur Geschichte der römischen Barockarchitektur", München 1934, p 109 und 115 ff

Anm.143) Vgl. zur Villa d'Este Gothein, a.a.O., p 268 ff, Dami, a.a.O., p 37, B. Patzak: "Die Villa d'Este in Tivoli", in Zeitschrift für Bildende Kunst 1906, das Stichwerk von G.B.Falda und Giovanni Francesco Venturini: "Le Fontane di Roma", ferner die Reisebeschreibungen bei Evelyn, a.a.O., p 146 und Michèle de Montaigne ("Giornale del Viaggio di Michèle Montaigne in Italia nel 1580 e 1581, hgg.durch Prof. Alessandro d'Ancona, Città di Castello, 1889), p 323 ff. Weitere ausführliche Literaturhinweise zur Villa d'Este bei Bruhns, a.a.O., p 639

Anm.144) Civetta = Eule, ein berühmtes Wasserwerk, wo das Wasser die Vögel zum Singen antrieb, erschien aber die Eule, so stellten sie ihr Singen ein und fuhren erst wieder fort, wenn die Eule wieder verschwunden war. Vgl. Patzak, a.a.O., p 124

Anm.145) Vgl. Patzak, a.a.O., p 122

Anm.146) Vgl. Patzak, a.a.O., p 119, und Evelyn, der p 146 die "grott of venus" allerdings ohne Beschreibung erwähnt. Abgebildet bei Falda, a.a.O.

Anm.147) Man vergleiche etwa zu diesem Zweck die Futtermauergrotten der Villa d'Este mit denen der späteren Villa Aldobrandini in Frascati.

Anm.148) Vgl. Ernst Gombrich "Zum Werke Giulio Romanos" I, 1. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Neue Folge, Band VIII, 1934, p 79 ff und Forts. in Bd. IX, 1935, p 121 ff und Gothein, a.a.O., I, p 250 ff und Stefano Davari: "Descrizione dello storico palazzo del Tè" Mantua 1904, p 61 ff
Die beiden Aufsätze: Frederick Hartt: Gonzaga Symbols in

in the Palazzo del Tè und E.H. Gombrich: The Sala dei Ventì in the Palazzo del Tè im Warburg-Journal, Volume XIII, 1950, Nr. 3-4, lassen die Dekorationen des Casino della Grotta unbeachtet.

Ann.149) Wenige Bauten haben so bahnbrechend gewirkt und die Künstler so tief beeindruckt wie der Palazzo del Tè. Die Wirkung von Giulio Romanos Fresken in der Sala dei Giganti etwa auf Tizian oder Rubens ist bekannt. Aber auch im Rahmen dieser Untersuchung wird immer wieder auf das Vorbild des Palazzo del Tè verwiesen werden müssen. Die geistvolle Lösung der Säulenedra mit dem davorliegenden Wasserbecken der Gartenfront des Palastes gegenüber (wie sie geplant war, zeigt Giulio Romanos Fresko im Innern des Palastes Taf. XXXIX bei Dami, a.a.O.-, die Ausführung gibt nur ein verstümmeltes Bild.) nimmt Motive des Frascati-teatro vorweg und wird beispielhaft für die als Point de Vue die Mittelachse abschliessenden Bauwerke zahlreicher Barockgärten in Frankreich und Deutschland im 17. u. 18. Jhdt. Romanos Schüler Primaticcio kopiert 1529 schon die Grotte in einer ähnlichen Anlage in Fontainebleau, vgl. p 83; die grosse Loggienhalle der Gartenseite wird das Vorbild für die Sala terrena des Waldstein-Palais in Prag, vgl. u.p.143, für das sogen. "Neugebäude" in Wien (vgl. A. Ilg im Jahrbuch der kunsthistor. Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses in Wien, XVI, 1895, p 81 ff). Über das Interesse, das die bayerischen Renaissancehöfe in München und Landshut, das Ottheinrich von der Pfalz am Palazzo del Tè bezeugten, vgl. O. Hartig, Die Kunsttätigkeit in München unter Wilhelm IV. und Albrecht V., München, Jahrbuch d. bildenden Kunst, N.F.10, 1933, spez. p 176 und ders., Ludwig X., der Erbauer der Landshuter Residenz, i. Oberdeutsche Kunst der Spätgotik, hgg.v. Buchner und Feuchtmayer, Augsburg 1924, p 263-266

Ann.150) Cicerone, Ausg. 1938, Wien-Leipzig p 270
Über die Villa di Papa Giulio vgl. außerdem Venturi: Storia dell'Arte italiana, XI, Teil 2, Milano 1939, p 706, Gothein, a.a.O., I, p 282 ff, den Aufsatz von Willich üb. Vignola in Thieme-Becker, Bd.34, 1940 und die Stichwerke von Falda u. Percier et Fontaine a.a.O., ferner bes. Eduard Vodoz: "Studien zum architektonischen Werk des Bartolomeo Ammanati" in Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Bd. VI, 1941, p 1 ff, über die Villa Giulia spez. p 5 ff und John Coolidge: "The Villa Giulia, A Study of Central Italian architecture in the mid-Sixteenth Century" in The Art Bulletin 25, 1943, p 177 ff

Ann.151) Vite, Ed. Milanesi, VII, 81

Ann.152) Die Sammelbezeichnung "Ninfeo", mit der man in der Renaissance praktisch alle Anlagen bezeichnete, in denen Wasser zur Verwendung kam (Futtermauergrotten, Teatro-Anlagen, Brunnen und Casino-Bauten), vor allem, wenn sie einen halbrunden, runden oder ovalen Grundriß aufwiesen, ist so verschwommen, so unklar und so wenig charakteri-

sierend, daß hier darauf verzichtet werden soll. (Vgl. auch die verschiedenartigen Anlagen, die man bereits in der Antike als Nymphaeum bezeichnete, p 14) Wollte man jedoch einen Prototyp des Ninfeo aufstellen, so wäre sein Charakter wohl am ehesten mit einer Anlage wie der in der Villa di Papa Giulio gekennzeichnet.

- Anm.153) Walter Friedlaender: "Das Kasino Pius des Vierten", Kunstgeschichtliche Forschungen, Bd. III, Leipzig 1912. Auf Friedlaender fassen auch die Untersuchungen Venturis, a.a.O., XI, 2. Weitere Literatur zur Villa Pia bei Dami, a.a.O., p 38, n.18 und Gothein, a.a.O., I, p 276 ff
- Anm.154) Burckhardt, "Cicerone", a.a.O., p 250
- Anm.155) Vgl. Friedlaender, a.a.O., p 40
- Anm.156) Vgl. Friedlaender, a.a.O., p 39
- Anm.157) Die begleitenden Treppen sind eine Zutat des 18. Jahrhunderts, vgl. Friedlaender, a.a.O., p 42
- Anm.158) Vgl. Gothein, a.a.O., I, p 278
- Anm.159) Das., p 278
- Anm.160) Vgl. Friedlaender, p 18: "Dieses frei und dekorative Bestreben konnte sich am reinsten herauskristallisieren, wo es sich gewissermassen nicht um architektonische Staatsaktionen handelte, um Kirchen und Paläste, sondern um leichte und heitere Bauten, Augenblicksdekorationen, vor allem aber auch da, wo die Natur mit hineinbezogen werden konnte - bei Villen-. Aber erst um die Mitte des Cinquecento finden wir das rein dekorative Element bei Villen betont, und die Villa Pia ist vielleicht die erste -und bleibt in dieser Ausschließlichkeit auch eine Ausnahme-, in der das Architektonische neben dem Dekorativen in weitem Maße zurücktritt.
- Anm.161) Burckhardt, "Cicerone", p 250
- Anm.162) Die ganze Anlage ist den archäologischen Ausgrabungen, schon von Napoleon III. begonnen, zum Opfer gefallen; einzig die große Grottenbrunnennische zwischen den Vollhöfen ist noch -wenn auch völlig vernachlässigt- zu erkennen.
- Anm.163) Zur Literatur über die Orti Farnesiani vgl. Christian Huelssen: "Forum und Palatin", München, o.J. Wolfgang Lotz: "Vignola-Studien", Würzburg 1939 und ders. "Vignola-Zeichnungen im Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen, Bd. 59, 1938
Percier et Fontaine, a.a.O., den Aufsatz von Willich über Vignola in Thieme-Becker, Bd. 34, 1940, p 353 ff, A. Venturi, Storia dell arte italiana, Bd. XI, Architettura del Cinquecento, Parte 2, p 696 ff, und Gothein, Bd. I. a.a.O., p 280, ff

- Anm.164) Die Treppen gewinnen für die Grottenanlagen im Laufe ihrer Entwicklung eine immer grössere Bedeutung. Schon die früheste Futtermauergrötte im Cortile di Belvedere war ja von Treppen begleitet. Die Situation der meisten Grottenanlagen -in hügeligem Gelände, unterirdisch- forderte die Treppenanlagen. Begleitend und rahmend, im Gegenspiel von auf- und absteigenden Läufen, bilden diese Treppen eine konstante, formal-ästhetisch gesehen wertvolle und bereichernde Komponente der Grottenarchitektur.
- Anm.165) Das Schloß, ursprünglich ein Festungsbau, auf den der fünfeckige Grundriß zurückgeht, von Peruzzi unter Beteiligung des jüngeren Sangallo erbaut, wird von Vignola ab 1559 zu einem Lustschloß für Alessandro Farnese umgebaut. (Vgl. Giulio Balducci: "Il Palazzo Farnese in Caprarola" Rom 1910, Lotz, Vignola-Studien, p 35 ff, ders. Vignola-Zeichnungen, a.a.O. p 97 ff, Venturi, a.a.O., XI, 2, p 694 und 742 ff, Willich-Thieme-Becker, a.a.O., p 353 ff und Gothein, a.a.O., p 290 ff). Bei Vignolas Tod 1573 war der Umbau fast vollendet.
- Anm.166) Das Gelände, wo das Casino aufgestellt werden sollte, wurde 1587 (Venturi, a.a.O., p 741) von Kardinal Odoardo Farnese, dem Sohn Alessandros, gekauft; es ist also sicher nicht mehr das Werk Vignolas, doch ist sein Einfluß noch deutlich spürbar, wohl auch um diese neue Schöpfung den bereits vorhandenen, noch von Vignola geschaffenen Terrassen und Grottenbrunnenanlagen vor dem Schlosse anzupassen. Gothein, a.a.O., p 294, weist außerdem auf Beziehungen zur Villa Lante von Bagnaia hin, gleichfalls einer Schöpfung Vignolas.
- Anm.167) A.a.O., 529: "Ci sono anche fuori parecchie cose ragguardevoli e belle. Fra le altre una grotta la quale, spruzzando l'acqua in un laghetto con arte fa parere, e alla vista e al suono, la scesa della pioggia naturalissima." (Montaigne beschreibt etwa von der Hälfte ab seine Reise in italienischer Sprache. Ein aufwendiger Grottenbrunnen mit Statuengruppen und Tuffstein, der fast die ganze Schmalseite dieses Raumes einnimmt, befindet sich auch im Innern des Schlosses, in der Sala d'Ercole. (Vgl. Fig.671 bei Venturi, a.a.O.) An den Endpunkten der beiden Hauptalleen des grossen, zum Schloß gehörenden Gartens befanden sich ebenfalls Grotten, die "Grotta delle Naiadi", mit Rustikamosaik dekoriert und einer Fontäne mit einer Venusstatue und die "Grotta dei Satiri", mit Tuffstein und von der Decke herabhängenden Stalaktiten ausgestattet und mit Statuen von Satyrn, Meeresgottheiten, Silvanen, die auf der Flöte bliesen, geschmückt. (Vgl. Balducci, a.a.O., p 151)
- Anm.168) A.a.O., p 328
- Anm.169) Vgl. Abb.167 bei Gothein, I, a.a.O.
- Anm.170) Vgl. J. Durn, Die Villa Lante in Bagnaia, Zeitschrift f. bildende Kunst, Bd.11, Leipz.1876, Gothein I, a.a.O., p 284

nm.171) Der Bau war beim Tode Giacomo della Portas 1602 noch nicht ganz fertig, er wurde erst 1604 vollendet. Neben della Porta arbeitet auch der bevorzugte Hausarchitekt der Aldobrandini, Giovanni Fontana (der Bruder Domenico) mit, der -mehr Ingenieur- speziell für die hydraulischen Arbeiten, die Wasserkünste etc. verantwortlich war. Zur Lit. vgl. Gothein, a.a.O., p328 ff, Venturi, a.a.O., p 807 ff, Dami, a.a.O., p 42 und note 28, den Aufsatz von W. Körte üb. Giacomo della Porta i. Thieme-Becker, Bd.27, 1933, p 278 ff, den Aufsatz v. Escher i. Thieme-Becker, Bd.12, p 179, über Giovanni Fontana, die Stichwerke von Percier et Fontaine und Falda und die Reisebeschreibung von John Evelyn, a.a.O., p 145 ff

nm.172) "Just behind the palace (which is of excellent architecture) in the center of the inclosure rises an high hill or Mountaine all over clad with tall wood, and so ~~from~~'d by nature as if it had been cut out by art, from the summit whereof falls a cascade, seeming rather a great river than a streame precipitating into a large theatre of water, representing an exact and perfect rainebow when the sun shines out. Under this is made an artificiall grott, wherein are curious rocks, hydraulic organs, and all sorts of singing birds moving and chirping by force of the water, with severall other pageants and surprising inventions. In the center of ohne of these rooms rises a coper ball that continually daunces about 3 foote above the pavement by virtue of the wind conveyed secretly to a hole beneath it; with many other devices to wett the unwary spectators, so that one can hardly step without wetting the skin. In one of these theatres of water is an Atlas spouting up the streame to a very great heigh; and another monster makes a terrible roaring with an horn; but above all, the representation of a storm is most naturall, with such fury of raine, wind and thunder, as one would imagine ones self in some extreme tempest."

nm.173) Das teatro der Villa Aldobrandini ist gewiß noch keine Eremitage, sondern vielmehr eine Kulisse für höfische Feste und frohe Geselligkeit; immerhin scheint es bedeutsam, daß man auch hier schon die Hauskapelle in den, den Grotten, dem Wasser und der Naturnachahmung vorbehaltenen Bauteile verlegt.

nm.174) Also nicht mehr nur die Natur- und Wassergottheiten, die Figuren der bukolischen Idyllenliteratur der Antike bilden das Vorbild für die Statuen, sondern auch der gegenwärtig auf dem Lande lebende und arbeitende Mensch wird jetzt in das Programm aufgenommen: eine logische Folge der im 15. und 16. Jahrhundert in Italien reich und in den vielfältigsten Formen von Eklogen, Idyllen, Pastoralen und Hirtendramen blühenden Schäferdichtung, deren Gipfel Tassos "Aminta" darstellt. (Vgl. etwa den Aufsatz von Karl Vossler, Tassos "Aminta und die Hirtendichtung" in dem Sammelband "Aus der romanischen Welt", Karlsruhe 1948). Doch bleiben in Italien die antik-klassischen Traditionen, der Paganismus stets vorherrschend; im Gegensatz zu den häufig recht gekünstelten Schäferspielen des französischen 18. Jhdts., die, -schon unter dem Einfluß des englischen Romans, der

ebenso wie der englische Landschaftsgarten die Gartenarchitektur, die Literatur beeinflusste- sich schwärmerisch der "sensibilité", der Natursentimentalität hingeben.

Anm.175) Gothein, a.a.O., p 337

Anm.176) A.a.O., p 342

Anm.177) Von den Farnese weiß man allerdings, daß sie vor einer Grotte in Caprarola Theater spielten, (vgl. Balducci, a.a.O., p 151) und später wird es uns von der Thetisgrotte Ludwigs XIV. in Versailles berichtet.

Anm.178) 1613 erwarb Scipione Borghese, der Nepote Pauls V., die Villa, indem er ihrem vorhergehenden Besitzer, dem Kardinal Marco Sittico Altemps, dafür den Palazzo Rospigliosi auf dem Quirinal zum Tausch anbot. Der ursprüngliche Bau von relativ bescheidenen Ausmassen -wahrscheinlich 1567 von Martino Longhi d.A. erbaut- wurde nun von Vasanzio, ebenfalls in erster Linie Brunnenarchitekt, unter Mitwirkung von Giovanni Fontana ausgebaut, erweitert und die Terrassen und das teatro angelegt. Zur Lit. vgl. Gothein, a.a.O., p 340 ff und L. Dami, a.a.O., p 42 u.n.28. Venturi, a.a.O., p 870 ff, nimmt an, daß auch Flaminio Ponzio an dem Ausbau der Villa maßgebend beteiligt war, Mandl (Aufsatz über Ponzio i. Thieme-Becker, Bd. 27, p 254) lehnt das ab, da Ponzio bereits am 3.4.1613 starb und Scipione Borghese die Villa von den Altemps erst am 29.11.1613 erwarb.

Anm.179) Ein im antiken Villen- und Gartenbau beliebtes Motiv, den Kryptoportikus nimmt die Villa Mondragone mit dem Portikus in den Innenhöfen wieder auf.

Anm.180) Vgl. Gothein, a.a.O., p 344 ff und L. Dami, a.a.O., p 42 und note 28

Anm.181) Vgl. Gothein, p 344

Anm.182) Das teatro, Wasserleitung, Kaskaden und Peschiera wurden von Flaminio Ponzio, zusammen mit Giovanni Fontana und Carlo Maderna erbaut; es müßte also kurz nach 1610 begonnen worden sein, da Ponzio 1613 starb. Zur Lit. vgl. Gothein, a.a.O., p 337 ff, Venturi, a.a.O., p 904 ff, und den Aufsatz von Joh. Mandl über Ponzio i. Thieme-Becker, Bd.27, p 254, und L. Dami, p 42, note 28, ferner Caflisch, a.a.O., p 117

Anm.183) Abb.CCXXII bei Dami, a.a.O.

Anm.184) Zum Problem des Manierismus allgem. vgl. H.Hoffmann, Hochrenaissance, Manierismus, Frühbarock, Zürich-Leipzig 1939

Anm.185) "Der Manierismus als europäische Stilerscheinung" Vortrag auf dem 4. deutschen Kunsthistorikertag, August 1952, Zusammenfassung in der Kunstchronik, 5. Jahr, September 1952, Heft 9

Anm.186) Julius von Schlosser: Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance, Leipzig 1908

- Ann.187) Dagobert Frey, a.a.O.
- Ann.188) Man vergleiche zu diesem Zweck etwa die Grottenzimmer der Villa d'Este und der Villa Aldobrandini in Frascati mit den beinahe gleichzeitigen des Giardino Boboli und der Villa di Castello.
- Ann.189) Pasquale Rotondi: "Il contributo della scultura Fiorentina della seconda Metà del Cinquecento all'arte barocca." XIV. Congrès international d'histoire de l'art 1936, Actes du Congrès Vol.I
- Ann.190) Montaigne, a.a.O., p 326, bemerkt anlässlich der Beschreibung der Villa d'Este, daß "en richesse et beauté de grottes" Florenz alles andere weit übertreffe.
- Ann.191) Ed. Milanese, Introduzione, Capitolo V, p 140 ff
 "Pigliansi sassi spugnosi, e commessi che sono insieme, si fa nascervi erbe sopra, le quali con ordine che paia disordine salvatica, si rendon molto naturali e più vere.
 Altri ne fanno di stucce più pulite e lisce, nelle quali mescolano l'uno e l'altro; e mentre quello è fresco mettono fra esso, per fregi e spartimenti, gongole, telline, chioccirole marittime, tartarughe, e nicchi grandi e piccolli, chi a ritto e che a rovescio. E di questi fanno vasi e festoni, in che cotali telline figurano le foglie ed altre chioccirole ed i nicchi fanno le frutte; e scorze di testuggine d'acqua vi si pone.
 Vasari empfiehlt weiter, Mosaiksteine in den frischen Stuck einzusetzen und "facendo nascere tra essi, coralli ed altri ceppi marittime, i quali recano in se grazia e bellezza grandissima. Così si fanno animale e figure, che si soprano si smalti in vari pezzi posti alla grossa, e con le nicchie audelle le quali sono bizzarra cosa a vederle."
- Ann.192) Zur Lit. über die Villa di Castello vgl. Giulio Cesare Lensi Orlandi Cardini, Le Ville di Firenze di qua d'Arno, Florenz 1954, p 80; Gothein, a.a.O., I, p 260 ff; den Aufsatz von Ernst Kris: "Der style rustique" 1. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Neue Folge, Bd. 1, Wien 1926; Venturi, a.a.O., XI, 2, p 556 ff; den Aufsatz über Tribolo 1.Thieme-Becker, Bd. 33, 1939; die ausführliche Beschreibung der Villa di Castello bei Vasari, Ed. Milanese, VI, p 75 ff, und die Reisebeschreibung von Montaigne, a.a.O., p 177 ff. Das Werk von Carlo Odoardo Tosi: "La Regia Villa di Castello", Sesto Fiorentino 1892, war mir leider nicht zugänglich.
- Ann.193) Vgl. Grundriß Abb. 174 bei Gothein, a.a.O., I
- Ann.194) Tribolo starb 1550 und konnte den Umbau des Hauses nicht mehr vollenden, doch ist zu diesem Zeitpunkt der Garten in seinen wesentlichen Grundzügen fertig gewesen. Kris (a.a.O., p 200) bezeichnet die Zuschreibung der Grotte an Tribolo als nicht gesichert, nimmt vielmehr ihre Entstehung für die Zeit um 1580 an, als Giovanni da Bologna

die Bronzenvögel für die Grotte lieferte und begründet dies damit, daß Vasari, der Tribolos Werke genau beschreibt, die Grotte nicht erwähnt. Doch spricht Vasari (Ed.Mil.VI, p 77) ausdrücklich von einer Futtermauergrötze "con tre nicchie e con bel disegno d'architettura", die von Tribolo sei. Zudem scheint es unwahrscheinlich, dass Tribolo, von dessen Hand der größte Teil des Brunnen- und Skulpturenschmuckes im Garten der Villa di Castello stammt (vgl. Tribolo-Aufsatz i. Thieme-Becker, a.a.O., wo übrigens auch die Tier-Nischenbrunnen der Grotte Tribolo zugeschrieben sind), gerade auf die Gestaltung der Grotte -einen so wesentlichen Teil der Gartenanlage- mit ihren reichen Plastikgruppen keinen Einfluß genommen haben sollte. Auch stilistisch betrachtet gehört die Grotte der Villa di Castello mit ihrer noch relativ gemässigten Tuffsteindekoration und der, die Struktur noch nicht negierenden, Rustikaornamentik der Decke eher in die Zeit um 1540/50. Es wäre denkbar, daß die Bronzenvögel Giovanni da Bolognas erst nachträglich, um die Ausstattung zu bereichern, eingesetzt wurden. Überdies muß die Bestellung dieser "uccelli" sehr viel früher als 1580 erfolgt sein, denn Bologna arbeitete schon 1567 an den Tonmodellen für diese Vögel. (Vgl. E.Tietze-Conrat, i.Thieme-Becker, Bd.4, üb. Giovanni da Bologna)

Anm.195) Montaigne, a.a.O., p 179: "Il y a aussi là une belle grotte, où il se voit toute sorte d'animaux représentés au naturel, randant qui par bec, qui par l'aisle, qui par l'ongle ou l'oreille ou le naseau, l'eau de ces fontenes."

Anm.196) A.o.O., p 199

Anm.197) Auch aus diesem Grunde möchte man annehmen, daß der Bildhauer Tribolo der Schöpfer dieser Grotte ist.

Anm.198) J.Burckhardt: "Cicerone", a.a.O., p 317

Anm.199) Die Villa von Pratolino, mit einem Aufwand von 782 000 Scudi errichtet, war -ebenso wie die Gartenanlagen- um 1579 vollendet. Nur die Arbeit an der Kolossalstatue des Apennin, von Giovanni da Bologna 1577 begonnen, zog sich noch bis zum Jahre 1581 hin. Nach dem Aussterben der Mediceer geriet die Villa in Verfall und wurde, gegen Ende des 19. Jahrhunderts, gänzlich zerstört und der Garten völlig verändert. Einzig die Statue des Apennin blieb erhalten. Zur Lit. über Pratolino, vgl. Venturi, a.a.O., XI, 2, p 456 ff, Gothein, a.a.O., I, p 208 ff, E.Kris, a.a.O., p 202, Vera Giovanozzi: Recherche su Bernardo Buontalenti, in Rivista d'Arte, 1909, die Aufsätze über Buontalenti von W.Limbürger in Thieme-Becker, Bd. 5, 1911, und über Giovanni da Bologna von E. Tietze-Conrat, das., Bd.4, 1910, die Reisebeschreibungen von Evelyn, a.a.O., p 154 und -sehr ausführlich- Schickhardt- Herzog von Württemberg, a.a.O., p 188 ff, auf die diese Untersuchung sich in wesentlichen stützt. Die eingehendste und mit zahlreichen Stichen versehene Beschreibung von B.Sansone Sgrilli: Descrizione della regia Villa, Fontane e Fabbriche di

Pratolino", Florenz 1742, war mir leider nicht zugänglich, ebenso wie das Werk von Cesare da Prato: "Firenze ai Demidoff, Pratolino e S. Donato" Florenz 1886.

- Anm.200) Man könnte in der Situation der Grotten unter dem Altan eine Wiedererweckung der ursprünglichen Bestimmung des antiken Kryptoportikus (der ja auch bei der italienischen Villa von der Renaissancezeit ab immer wieder, wenn auch durch Säulen gegen das Freie hin geöffnet, erscheint, so z.B. in Poggio a Caiano oder in der Villa Taverno-Berghese in Frascati) erkennen, nämlich der Kühlung und Schatten spendende Aufenthaltsraum zu sein.
- Anm.201) Schickhardt, a.a.O., p 188
- Anm.202) Schickhardt, der den Mugnone als Neptun bezeichnet, schreibt diese Skulptur dem "Kunstreichen Meister Johann de Bologna zu Florentz" zu, doch beweist eine Entwurfszeichnung Buontalenti, daß auch diese Skulptur zum mindesten in der Konzeption Buontalenti angehört.
- Anm.203) Bologna begann mit der Arbeit am Apennin 1577, als Buontalenti bereits 8 Jahre in Pratolino beschäftigt war.
- Anm.204) Vgl. auch Gothein, a.a.O., p 302, über den Wandel im Statuenprogramm der Gärten. Auch in dem plastischen Programm der Grotten von Pratolino sind nicht mehr nur antike Götter und Halbgötter vertreten, sondern auch das zeitgenössische Landleben wird der Darstellung für würdig befunden, und selbst christliche Gestalten (die Samariterin) werden bemüht, die Grotten zu bevölkern.
- Anm.205) Da Schickhardt die Bronzeplastiken immer als aus Messing gefertigt angibt, muß die Legierung wohl einen besonders hohen Prozentsatz von Zinn enthalten haben und deshalb besonders hell ausgefallen sein.
- Anm.206) Schon seit etwa 1550 war am Palazzo Pitti, nachdem er in den Besitz der Mediceer übergegangen war, umgebaut, erweitert und gearbeitet worden und noch Tribolo hatte hier bis zu seinem Tode gewirkt. Ab 1561 unter Leitung Ammanatis, dem sich schon bald Buontalenti zugesellte, wurden die Arbeiten dann energischer vorangetrieben. 1583 wurde mit dem Bau der Grotte begonnen unter der Leitung und dem Entwurf Buontalenti und der Mitarbeit Giovanni da Bolognas und Vincenzo del Rossis für die Plastik und Poccettis für die Wand- und Deckenmalerei. 1585 muß die Anlage ziemlich vollendet gewesen sein, denn damals wurden die "Schiavi" Michelangelos dorthin entführt, Zur Lit. vgl. Gothein, a.a.O., p 303 ff, E.Kris, a.a.O., p 201 ff, Venturi, a.a.O., XI,2, p 484 ff, die Reisebeschreibungen bei Evelyn, a.a.O., p 79 und Schickhardt, Herzog von Württemberg, a.a.O., p 210, L.Dami, a.a.O., p 44, note 31, die Aufsätze über Buontalenti, Giovanni da Bologna, Vincenzo del Rossi und Poccetti i. Thieme-Becker, a.a.O.
- Anm.207) Seit dem 19. Jahrhundert durch Gipsabgüsse ersetzt.

- Anm.208) Vgl. Gothein, a.a.O., p 364, L. Dami, a.a.O., p 44, n.32 und Abb. Taf. CCLIX das., u. Gromort, a.a.O., I, p 78
- Anm.209) Vgl. Gothein, a.a.O., p 357; Dami, a.a.O., p 44, n.33 u. Gromort, a.a.O., I, p 82 ff
- Anm.210) Abb. Taf. CCI bei Dami, a.a.O.
- Anm.211) Abb. Taf. CCXXII bei Dami, a.a.O., vgl. außerdem p 61
- Anm.212) Der Bauherr war Giovanni Carlo de Medici, der Bruder des Großherzogs Ferdinand II., vgl. Luigi Passerini: "Degli Orti Oricellari", Florenz 1854, p 46 ff
- Anm.213) Vgl. Dami, a.a.O., p 44, n. 32 und Abb. Taf. CCLI das., ferner Giulio Cesare Lensi Orlandi Cardini, Le Ville di Firenze di qua d'Arno, Florenz 1954, p 218 u. Gromort, a.a.O., I, p 76
- Anm.214) Die Mosaikgrotte der Isola bella steht in ihrer Art vereinzelt da; ähnliches finden wir erst in der Sala terrena des späten deutschen 17. und des 18. Jahrhunderts, wofür sie jedoch nicht als direktes Vorbild anzusehen ist, denn die deutschen Künstler griffen, wenn sie italienische Grottenarchitektur nachahmten, meist auf Anlagen aus der zweiten Hälfte des Cinquecento zurück; zudem hatte sich der Stil der Grottenarchitektur auch in Deutschland um diese Zeit -in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts- schon so manifestiert und war so unabhängig geworden, daß man mit dem gleichen Recht annehmen könnte, die Grotte der Isola bella stelle eine Anlehnung an bereits bestehende Grottenbauten in Hellbrunn, München oder Kremsier dar. Immerhin kennzeichnet die Grotte der Isola bella, wenn auch keine direkte Bezugnahme oder Abhängigkeit nachweisbar ist, die zeitliche und örtliche Übergangssituation, das Ineinander- und Zusammenfließen von deutschen und italienischen Stilelementen. Ausser einigen älteren Reisebeschreibungen (zit. bei Dami, a.a.O., die mir zudem nicht zugänglich waren), ist die Isola bella bei Borromeo nicht bearbeitet, sodass es nicht möglich ist, Einzelheiten über die Baugeschichte und die hier arbeitenden Künstler zu erfahren. Dami, a.a.O., p 44, n.33, erwähnt nur, daß Carlo Fontana zeitweise hier gearbeitet hat, wahrscheinlich also in seiner frühen Mailänder Zeit.
- Anm.215) Vgl. p 42
- Anm.216) Die Villa, entstanden etwa ab 1712, lehnt sich in ihrer Gesamtanlage sonst völlig an die französische Gartenkunst an. Von der Grotte sagt Dami, a.a.O., p 46, n.41, daß die Mosaiken in Groteskenmanier möglicherweise von Ausgrabungen auf dem Palatin direkt stammen.
- Anm.217) Die Villa selbst entstand bereits um 1568 nach einem Entwurf von Pellegrino Tibaldi (vgl. Dami, a.a.O., p 40, n.22. Das Werk von L.Vigno: "Description de la Ville d'Este sur le lac de Como", Como 1825, war mir leider nicht zu-

gänglich). Die Grotte jedoch ist eine Schöpfung des 18. Jahrhunderts.

- Anm.218) Der Mosaiksaal aus dem 18. Jahrhundert, während die Villa selbst auch hier ein Werk des 16. Jahrhunderts ist, vgl. Dami, a.a.O., p 40, n.22
- Anm.219) Brief an Pierre de Bourbon v.28.3.1495, vgl. Laurence Berluchon, Jardins de Touraine, Tours 1940, p 87
- Anm.220) Gothein, a.a.O., I, p 230
- Anm.221) Vgl. Anm. 138
- Anm.222) Pacello war es, der, wenn auch noch sehr zurückhaltend, in den Gärten von Château-Gaillard, Amboise, Blois und Gail-lon, die Ziele der italienischen Gartenkunst verwirklichte. (Vgl. Louis Hautecoeur: Histoire de l'Architecture clas-sique en France", Paris 1943, Tome I, p 79; u. Berluchon, a.a.O., p 87 ff
- Anm.223) Vasari, Milanesi IV, p 280, berichtet auch von einem Ent-wurf, den Giuliano da Sangallo für ein Schloß für Karl VIII. angefertigt habe.
- Anm.224) Vgl. Hautecoeur, a.a.O., p 128
- Anm.225) Die erste Ausgabe von Vitruvs Schriften erschien in Frank-reich bereits 1486, von Alberti 1512. (Vgl. Hautecoeur, a.a.O., p 193 und p 196)
- Anm.226) Vgl. Hautecoeur, a.a.O., p 192
- Anm.227) Vgl. o. p.212, Anm.240
- Anm.228) Vgl. Hautecoeur, a.a.O., p 196 ff
- Anm.229) Sebastiano Serlio: "Tutte l'Opere d'Architettura", Venezia, Franceschi Senese, 1584, Libro III
- Anm.230) Das. Libro IV, p 192
- Anm.231) Das. Libro II, p 51. Die Zeichnungen Serlios zu den Thea-terdekorationen nach Vitruv sind noch immer ganz ähnlich den Fresken von Bosco Reale. (Vgl. Anm.41)
- Anm.232) Libro II, p 51
- Anm.233) Über Genga als Schöpfer einer der frühesten Grottenarchi-tekturen in Italien vgl. p 35
- Anm.234) Das. p 130 ff
- Anm.235) Vgl. die Entwürfe Serlios das. für die Portale Nr. VII, XVIII, XX etc.
- Anm.236) Vgl. Hautecoeur, a.a.O., p 141 ff

- Anm.237) Vgl. Albert Mousset, Les Francine, créateurs des eaux de Versailles, intendants des eaux et Fontaines de France; Mémoires de la Société de L'Histoire de Paris et de L'Ile-de-France, Tome LI, Paris 1930, p 13
- Anm.238) Vgl. Hauteceur, I, a.a.O., p 138
- Anm.239) Zur Literatur über die Grotte von Fontainebleau vgl.: Hauteceur, I, a.a.O., p 141 ff, Charles Terrasse: "Le Château de Fontainebleau", Slg. Petites Monographies des Grands Edifices de la France, Paris 1946, p 13, Francois Gebelin: "Les Châteaux de la Renaissance", Paris 1927, p 25, 34 und 100, Gothein, a.a.O., II, p 11 ff
- Anm.240) Die Zuschreibung der Grotte des Pins an Primaticcio ist unkundlich nicht belegbar, und man hat deshalb häufig hier auch die Hand Serlios erkennen wollen (Gebelin, a.a.O., p 100), vor allem auf Grund der Rustikaarkaden, die in der Tat den Entwürfen Serlios für Rustikaportale etc. gleichen; doch ist die Art, wie Giulio Romano die Rustikaquaderung am Palazzo del Tè behandelt, ganz ähnlich wie in Serlios Entwürfen, sodass Primaticcio sich auch von dort die Anregung dazu hätte mitbringen können. Primaticcio arbeitete zu der Zeit, da die Grotte entstand, gleichzeitig an der Dekoration und Ausmalung des "appartement des bains" und der "Galerie d'Ulysse"; das Deckengemälde in der Grotte ist von seiner Hand, die farbigen Stuckdekorationen daselbst entsprechen denen, die unter Primaticcios Leitung im Schloß ausgeführt wurden, und schließlich waren auch die Rustikaatlanten, wie wir oben gesehen haben, stilistisch aufs Engste verwandt mit Giulio Romanos, seines Lehrers Giganten im Palazzo del Tè und den Satyrhermen des Casino della Grotta, bei dessen Ausschmückung Primaticcio mitgearbeitet hatte. So darf man doch annehmen, daß Primaticcio der ausführende und leitende Baumeister der Grotte des Pins war. Überdies beklagt sich Serlio nachdrücklich, daß man ihn in Fontainebleau noch nicht einmal um Rat gefragt habe: "Ma io, che era in quel luogo, v'habitava di continuo, stipendiato da magnanimo Ré Francesco, ne mi fu pur dimandato un minimo consiglio" (Libro VII, p 96 und 97). Möglicherweise ist aber ein anderes Projekt Serlios mit dem Bau der Grotte von Fontainebleau in Verbindung zu bringen (vgl. den Aufsatz von Pierre du Colombier u. Pierre d'Espezel: "Le sixième Livre retrouvé de Serlio" in Gazette des Beaux Arts, 1934, 2, p 42 ff), der Plan zu einem Badepavillon für Fontainebleau, der im Aufriß über einem quadratischen Rustikauntergeschoß eine luftige runde Säulenhalle zeigt und im Grundriß um einen runden brunnen geschmückten Zentralraum sechseckige, querovale und runde Bade- und Ruheräume anordnet. Colombier vermutet, daß dieser Plan vielleicht deshalb nicht ausgeführt wurde, weil man sich entschloß, Grotte und Bad (Das Appartement des Bains entstand ja etwa gleichzeitig mit der Grotte) getrennt einzurichten. So wäre es immerhin möglich, daß der Plan für das Rustikauntergeschoß des Badepavillons auf die Entstehung der Grottenfassade eingewirkt hat. Die grössere, weittragendere Bedeutung dieses Entwurfes von Serlio -vor

allem auch im Hinblick auf diese Untersuchung- liegt jedoch darin, daß es einer der ersten in Frankreich ist, der sich an antiken Bade- und Thermenanlagen inspiriert, und so, römische Bäder, Grotten oder allgemein dem Wasser verbundene Bauten nach Frankreich bringt. Serlio erweist sich auch hier als Theoretiker fruchtbarer denn als ausführender und planender Baumeister.

- Anm.241) Zur Literatur über La Bâtie d'Urfé vgl. Hauteceour, a.a.O., I, p 295 ff, Gebelin, a.a.O., p 119 ff, und den Aufsatz von F. Thiollier: "Le Château de la Bâtie d'Urfé", in Gazette des beaux Arts, 1892, p 362 ff
- Anm.242) Claude d'Urfé war 1546 von Franz I. zum Konzil von Trient geschickt worden und wurde 1548 Botschafter beim Heiligen Stuhl. Er hatte in Italien Gemälde, Reliefs und Statuen gesammelt, hatte Künstler von Verona und Bergamo in Arbeit genommen und beauftragte nun nach seiner Rückkehr 1551 seinen Baumeister, das Schloß so zu verändern, daß es dem neuen Stilgeschmack entspräche.
- Anm.243) A.a.O., p 120
- Anm.244) Einzelne Relieffiguren, vor allem zwei Hermen, lassen sich auf Stiche von Agostino Veneziano, etwa zwischen 1490 und 1536 entstanden, zurückführen. (Vgl. Gebelin, a.a.O., p 121 und 122, n.35)
- Anm.245) Gothein, a.a.O., p 28, schreibt die Grotte von Meudon noch Philibert de l'Orme zu, jedoch Hauteceour, I, p 143, Dimier, in Gazette des beaux Arts, 1934, II, p 8, sehen darin ein Werk Primaticcios, eine Ansicht, für die neben den sehr überzeugenden stilistischen Gründen, auch Primaticcios gleichzeitige Beschäftigung für die Guise am Grabmal des Herzogs und Vasaris (Milanesi, VII, p 411 ff) Bericht von Primaticcios Arbeit in Meudon sprechen.
- Anm.246) Zur Literatur über die Grotte von Meudon vgl. Hauteceour, I, p 143 und II, p 99 und p 598, Gothein, a.a.O., p 28, Philippe de Cossé Brissac: "Châteaux de France disparus", 1947, p 35; A.Mauban: Jean Marot, Architecte e Graveur Parisien, Paris 1944, p 291 ff; E. de Ganay, a.a.O., p 104
- Anm.247) A.a.O., p 291
- Anm.248) Vita di Primaticcio, Milanesi, VII, p 412: "Ma tanto straordinario di grandezza, che a somigliante degli antichi così fatti edificy potrebbe chiamarsi le Terme, per la infinità e grandezza delle logge, scale e camere pubbliche e private che vi sono."
- Anm.249) Vielleicht die einzigen Mosaikfußböden, die es damals in Frankreich gab. (Vgl. Hauteceour I, p 14)
- Anm.250) Vasari, Milanesi VII, p 412
- Anm.251) Eglogue III, tome II, p 89
- Anm.252) 1706 erbaute Mansard an der Stelle, wo die Grotte von

Meudon stand, das neue Schloß. Die oberen Teile der Grottenanlage wurden abgerissen, die Futtermauerarkaden zu einer Orangerie umgestaltet, die Rustikabossagen abgetragen. (Vgl. Hauteceur, a.a.O., II, p 627) Dieses im Krieg 1870 abgebrannte Schloß wurde später wieder aufgebaut und beherbergt heute ein Observatorium.

Anm.253) Vgl. Gothein, a.a.O., p 19, E.de Ganay, a.a.O., p 39

Anm.254) Vgl. Alphonse Roux: "Le Château d'Anet", Slg. "Petites Monographies des Grands Edifices de la France".

Anm.255) Vgl. die Abb. bei J.A. du Cerceau: "Les plus excellents Bastiments de France, 1576 I und II

Anm.256) A.Roux, a.a.O., p 18

Anm.257) Vgl. Hauteceur I, p 144 und p 339

Anm.258) Die Verbindung mit der Sphäre des Wassers ist der Grottenarchitektur immanent; stilistische Beziehungen zu antiken Badeanlagen sind seit dem 15. Jahrhundert, wo man in den Räumen der Casa aurea die Titusthermen zu sehen glaubte, latent vorhanden. Auch in Frankreich verquickte man häufig diese beiden Typen miteinander, ersetzte eine Grotte durch ein Bad oder umgekehrt, oder errichtete sie nebeneinander: Auf das Serlioprojekt für Fontainebleau wurde bereits o.p. 212 hingewiesen, Dampierre ist ein weiteres Beispiel. Vasari fühlt sich in Meudon an Thermen erinnert. Im 17. Jahrhundert errichtete Le Pautre für Madame de Beauvais in ihrem Hotel neben dem Bad eine Grotte (vgl. Hauteceur, a.a.O., II, p 150, 201 und 342) und die Grotte der Mademoiselle de la Vallière diente gleichzeitig als Bad (vgl. Hauteceur, a.a.O., II, p 409); ja die Vorstellung, daß die Grottenarchitektur untrennbar mit dem Element des Wassers verbunden sei, führte oft dazu, reine Zweckbauten der Hydraulik als Grotte auszugestalten: So besaß zum Beispiel das Pumpwerk auf dem Pont neuf, die sogen. "Samaritaine" eine Grotte und die in den Ecuries von Maison Laffitte von Fr. Mansard errichtete Grotte diente als Pferdetränke (vgl. Hauteceur, a.a.O., II, p 374,375). Noch der Architekt Napoleons, Claude-Nicolas Ledoux, verwendet beim Bau der Salinen von Chaux schwere Rustikaquadern und gestaltet den Haupteingang als Felsengrotte (Abb. 170 u. 171 bei Marcel Raval, Claude-Nicolas Ledoux, Paris 1945).

Anm.259) Die Vorliebe für den Fortikus bleibt bis ins späte 17. Jahrhundert hinein bestehen, wie z.B. der Portikus Le Nôtres in Chantilly oder die in ihrer Gesamtkonzeption einer solchen Architektur noch verwandte Orangerie von Versailles zeigen.

Anm.260) Vgl. Abb. bei Du Cerceau, a.a.O., und Hauteceur, a.a.O., I, p 328, Gothein, a.a.O., II, p 22, u. Ganay, a.a.O., p 44

Anm.261) Vgl. Taf. XXXI, b. Jean Cordey, Vaux-Le-Vicomte, Paris 1924

- Anm.262) Schon unter Heinrich II. hatte Philibert de l'Orme hier mit dem Bau eines kleinen Schlosses, dem "Maison du Théâtre et Baigneries" begonnen, und Primaticcio hatte eine Terrasse zur Seine hin errichtet; doch blieb die Arbeit unvollendet liegen. 1594 entschließt sich Heinrich IV., die Fortführung des Baues wieder aufzunehmen, der nun schnell -bis 1604- vollendet wird.
- Anm.263) Zur Literatur über Saint Germain-en-Laye vgl. Hauteceour, a.a.O., I, p 344, ders. II, p 373 ff, Gothein, a.a.O., II, p 38, Gebelin, a.a.O., p 161 ff, Ganay, a.a.O., p 52 ff, und vor allem den Aufsatz von L. de la Tourrasse: "Le Château-neuf de Saint Germain-en-Laye, ses Terrasses et ses Grottes", Gazette des Beaux Arts 1924, I, p 69 ff
- Anm.264) Für die Anlage der Grottenterrassen von Saint-Germain-en-Laye war Thomaso Francini von Heinrich IV. berufen worden, zusammen mit seinem Bruder Alessandro. Sie beginnen 1598 mit der Arbeit, und schon Ende des Jahres 1599 ist ein Teil der Grotten vollendet. (Vgl. Mousset, a.a.O., p 35 ff)
- Anm.265) Zit. nach La Tourrasse, G.B.A., a.a.O., p 81
- Anm.266) Grosse Treppenanlagen, weite Räume überbrückend und achsial zusammenbindend, sind in Frankreich selten; man hielt, auch noch im späten 16. Jahrhundert, an dem Ideal des frühen Renaissancegartens fest, der Abgeschlossenheit eines einzelnen Gartenteiles, einer jeden Terrasse. Erst in der Zeit Le Nôtres verband man die einzelnen Terrassen durch Treppen. Doch sind die Treppen dieser Zeit, z. B. die von Versailles, nicht mehr die Treppen der Villa d'Este oder der Orti Farnesiani, die die Anlage auf einer Achse aufreihen, ihr Dynamik verleihen, den Beschauer unaufhaltsam hinaufziehen; die Treppen von Versailles verstärken nicht die Längsachse, sie schaffen vielmehr ein Gegengewicht zu dieser, breitgelagert und ruhig, stellen sie die Statik wieder her.
- Anm.267) Zur Lit. über Palissy vgl. Gothein, a.a.O., II, p 28 ff Hauteceour, a.a.O., I, p 363, Philippe Burty: "Bernard Palissy", Paris, o.J., Ernst Kris: "Der style rustique" im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Neue Folge, Bd. 1, Wien 1926 und L. Dimier: Bernard Palissy, Rocailleux, Fontenier et Décorateur de Jardins, in Gazette des Beaux Arts 1934, II, p 8 ff
- Anm.268) Vgl. Kris, p 176 ff
- Anm.269) Vgl. Burty, p 19
- Anm.270) Vgl. den Abdruck dieses Teiles der "Discours admirables... bei Burty, a.a.O., p 30 ff
- Anm.271) Vgl. Burty, p 12
- Anm.272) Vgl. Dimier, p 9

Anm.273) Vgl. Burty, p 90

Anm.274) E.Bonnaffé, Inventaire des meubles de Cathérine de Medicis, p. 218. Zit. nach Burty, p 52

Anm.275) Vgl. Burty, p.6

Anm.276) Vgl. die Abbildungen 138-140 bei Kris, a.a.O., p 188 ff

Anm.277) Vgl. Dimier, p 10 ff

Anm.278) Vgl. Dimier, a.a.O., p 11

Anm.279) Vgl. Dimier, p 12

Anm.280) Vgl. Dimier, p 14

Anm.281) Die berühmten vier emaillierten Brücken ("pons"), die über einen Graben zu der Tuileriengrotte hinüberführen sollten, (vgl. Gothein, a.a.O., II, p 29) und die den einzigen Unterschied zwischen der Grotte in den Tuileries und der für den Connetable darstellen würden, hat Dimier (a.a.O., p 15 ff) als Schreibfehler vielleicht des Kopisten enthüllt. In der Schilderung der Montmorency-Grotte finden sich Stellen, wo "pan" = mur steht. Also handelt es sich bei den "quatre pons" wahrscheinlich um nichts anderes als um die vier Wände der Grotte.

Anm.282) Zit. nach Kris, a.a.O., p 193 ff

Anm.283) A.a.O., p 16 ff

Anm.284) Burty, a.a.O., p 50

Anm.285) Dimier, a.a.O., p 21

Anm.286) Zit. nach Kris, a.a.O., p 185

Anm.287) Vgl. Dimier, a.a.O., p 23

Anm.288) Der Gedanke dazu mag Palissy wohl bei einem mißlungenen Brennversuch gekommen sein. Er schildert dieses Mißgeschick in den "Discours admirables.." (vgl. Burty, p 40). Der Ton der Ziegel, mit denen Palissy den Brennofen gemauert hatte, war mit Muscheln durchsetzt, die durch die Hitze absprangen, auf das bereits flüssige Email fielen und dort haften blieben, sodass die Teller und Medaillen, die Palissy brennen wollte, verdorben waren.

Anm.289) Vgl. Kris, a.a.O., p 194

Anm.290) Zit. nach Kris, p 195 ff

Anm.291) 1585 sahen Schweizer Gesandte im Tuileriengarten einen Felsbrunnen mit verschiedenen Tieren, wie Schlangen, Frösche etc. (vgl. Dimier, a.a.O., p 22). Also hat Palissy vielleicht einen der Felsen, die er für die "Cabinets verts" wünschte, dort aufstellen können.

Anm.292) Vgl. Hautecoeur, a.a.O., I, p 129 ff

Anm.293) Vgl. Kris, a.a.O., p 193

Anm.294) Zur Literatur über die Eremitage von Gaillon vgl. Gothein, a.a.O., II, p 30 ff, Hautecoeur, a.a.O., I, p 364, Gebelin, a.a.O., p 107 ff, J.Androuet Ducerceau "Les plus Excellents Bastiments de France", Nouvelle Edition, Paris, 1872 und Elisabeth Chirol: "Le Château de Gaillon", Rouen, Paris 1952

Anm.295) Gebelin, a.a.O., p 107

Anm.296) Gebelin, a.a.O., p 109

Anm.297) A. Deville: "Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon", Paris 1850/51. (Collection des Documents inédits.) Unter dem 16.9.1508: "A quatre menuisiers, pour avoir gardé jour et nuyt a l'ermitage les reliques estans en icellui, LXXVIII S." P 332

Anm.298) Chirol, a.a.O., p 76, zitiert einen Hinweis auf die ähnliche Kanalanlage des "Canopus" der Hadriansvilla in Tivoli. Sicher besteht eine Verwandtschaft zwischen diesen beiden Anlagen, nicht nur äusserlich im Erscheinungsbild, sondern auch in der Geisteshaltung, aus der heraus sie entstanden.

Anm.299) Gothein, II, p 30, setzt die Anlage der Eremitage in die gleiche Zeit wie die Maison blanche; ebenso Chirol, p 76. Dagegen steht die Quellenstelle von 1508. Zudem scheint es mir auch aus stilistischen Gründen sehr viel richtiger, diese beiden Bauwerke durch einen Zeitraum von 50 Jahren voneinander getrennt zu sehen. Wären Eremitage und Maison blanche gleichzeitig entstanden, so hätte man doch wohl das Bassin der Eremitage mit dem Kanal der Maison blanche verbunden. Ebenso bliebe der Umbruch der Achse in einem stumpfen Winkel bei einer gleichzeitigen Entstehung unerklärlich. Auch die Rustikagalerie ist nicht bis zur Eremitage durchgeführt, die Kapelle der Eremitage zeigt noch völlig gotische Architekturformen. Auch das Zusammensetzen einzelner quadratischer Gartenkompartimente, typisch für den frühen Renaissancegarten, ist um 1560 nicht mehr üblich.

Anm.300) Vgl. Gothein, a.a.O., II, p 31

Anm.301) Ducerceau, a.a.O., über Gaillon

Anm.302) Vgl. Chirol, a.a.O., p 76

Anm.303) Vgl. Hautecoeur, a.a.O., II, p 228 ff

Anm.304) Vgl. Henri L. Brugmans: "Châteaux et Jardins de l'Ile de France, d'après un journal de voyage de 1655", Gazette des Beaux Arts, 1937, II, p 112

Anm.305) A.a.O., 27. Februar 1644

- Anm.306) Hautecoeur, a.a.O., II, p 230
- Anm.307) Zit. nach Hautecoeur, a.a.O., II, p 231
- Anm.308) Vgl. Germain Babst "La Décoration théâtrale à la Cour de Louis XIV.", Gazette des Beaux Arts 1892, p 484 ff
- Anm.309) Vgl. Hautecoeur, a.a.O., I, p 593 und Gothein, a.a.O., II, p 40 ff
- Anm.310) Vgl. Gothein, p 40. Die heutige Brunnengruppe, Polyphem, der Acis und Galathea überrascht, ist, ebenso wie die Aufstellung des Brunnens am Ende des Kanals, eine Veränderung des 19. Jahrhunderts.
- Anm.311) Das Schloß wurde ab 1630 erbaut, vielleicht unter Mitarbeit von Le Vau und dessen Sohn. Vgl. Hautecoeur, a.a.O., II, p 76 und 375 und L. Dimier: "Les Fresques de Simon Vouet à Wideville", Gazette des Beaux Arts, 1894, II, p 497 ff
- Anm.312) Vgl. Dimier, a.a.O., p 499 ff
- Anm.313) Vgl. Hautecoeur, a.a.O., II, p 375
- Anm.314) Vgl. Hautecoeur, a.a.O., II, p 376 ff, ders. I, p 536, Gothein, a.a.O., II, p 43 und Brugmans, a.a.O., p 112
- Anm.315) A.a.O., 27.2.1644, p 50
- Anm.316) Reisebeschreibung von 1655, nach Brugmans, a.a.O., p 112, Mauhan, a.a.O., p 227
- Anm.317) Die Kaskade wurde ab 1659 im Zuge der Umgestaltung von Schloß und Park für den Herzog von Orléans von Le Pautre und Le Nôtre umgeändert, vgl. Hautecoeur, a.a.O., II, p 162
- Anm.318) 27. Februar 1644, a.a.O., p 49
- Anm.319) Das.
- Anm.320) Vgl. Hautecoeur, a.a.O., II, p 137 ff und Fig.135 das.
- Anm.321) Nr.119 Jean Marot, L'Architecture françoise ou Recueil des Plans, Elévations, Coupes et Profiles, 1751 b. Jombert erschienen.
- Anm.322) Hautecoeur, a.a.O., II, p 375, wo auch noch weitere Beispiele erwähnt sind.
- Anm.323) Hautecoeur, a.a.O., II, p 182
- Anm.324) Vgl. Bapst, a.a.O., Hautecoeur, a.a.O., II, p 282, und Charles Mauriceau-Beaupré: "Versailles", Monaco 1948, p XXIII ff und XXVIII ff

- Anm.325) Vgl. Bapst, a.a.O., p 487 und Fig. 244 bei Hauteceur, a.a.O., II, p 283
- Anm.326) Vgl. Bapst, a.a.O., p 490
- Anm.327) Z.Lit. vgl. Hauteceur, a.a.O., II, p 383 ff, Gothein, a.a.O., II, p 141 ff, Mauricheau-Beaupré, a.a.O., p 165 ff, und Mousset, a.a.O., p 80 ff
- Anm.328) Zit. nach Mauricheau-Beaupré, a.a.O., p 165
- Anm.329) A.a.O., II, p 292
- Anm.330) Vgl. Mousset, a.a.O., p 80 ff
- Anm.331) Description de la grotte de Versailles, Paris, Imprimerie royale, 1676
- Anm.332) Von der Grotte, die wahrscheinlich zu dem Schloß Pibrac (Haute-Garonne) gehörte, erwähnt ein Inventar von 1676, daß sie mit "tuf, jais, coquillages et m i r o i r s " ausgestattet gewesen sei. Vgl. Gebelin, a.a.O., p 160
- Anm.333) Vgl. Mauricheau-Beaupré, a.a.O., p 165
- Anm.334) Ders. p 165
- Anm.335) Diese Vermutung läßt sich noch bekräftigen durch die Buf-fetdekoration für das Fest von 1668 (vgl. Fig.245 bei Hauteceur, a.a.O., II), wo es sich, soweit der Stich dies erkennen läßt, offenbar um eine direkte Nachbildung des Parnassbrunnens von Frascati handelt. Die Darstellung des Parnass in Grottenanlagen scheint seit Frascati sehr beliebt gewesen zu sein, gerade in Frankreich, wie ja auch die Grotten von St. Cloud und Widenille zeigen. Möglicherweise hat auch eine Festdekoration von 1582, die Grotte der Thetis darstellend, (vgl. Hauteceur, I, p 364), die Schöpfung der Apollongruppe beeinflusst.
- Anm.336) Oeuvres de J. de la Fontaine, Tome 8, Paris 1892, p 32 ff
- Anm.337) Vgl. Bapst, a.a.O., p 490
- Anm.338) Hauteceur, a.a.O., II, p 414
- Anm.339) J.F.Blondel: "Cours d'Architecture", 205
- Anm.340) "Hortorum libri quattuor", zit. nach Gothein, a.a.O., II, p 46
- Anm.341) Vgl. Hauteceur, a.a.O., II, p 376, n.1
- Anm.342) Vitruv wurde in Deutschland in der italienischen Umarbeitung Serlios bekannt. (Regole Generali Di Architettura Sopra Le Cinque Maniere De Gli Edifici...1537, Venezia, per Francesco Marcolini da Forlì) Serlio erschien zuerst 1542 in Augsburg in deutscher Übersetzung, vgl. Margot Pirr: "Die Architectura des Wendel Dietterlin 1598" o. J.

Gräfenhainichen, 24

- Anm.343) Vgl. Gothein, a.a.O., II, p 98 und Anna G.Bienfait: "Oude Hollandsche Tuinen", 1943, p 21, 24 und 39, wo auch mehrere Entwürfe de Vries' abgebildet sind.
- Anm.344) Vgl. Pirr, a.a.O., p 24
- Anm.345) Das. p 21
- Anm.346) Das. p 30 und p 64
- Anm.347) Vgl. Senta Dietzel: "Furttensbachs Gartenentwürfe", Nürnberg 1928
- Anm.348) Vgl. Curt Habicht: "Die deutschen Architekturtheoretiker des 17. und 18. Jahrhunderts" in Zeitschrift für Ingenieurwesen, Jahrgang 1916, Heft 1, p 2 ff
- Anm.349) Vgl. August Prokop: "Die Markgrafschaft Mähren in kunsthistorischer Beziehung", Wien 1904, Bd. III, p 764
- Anm.350) Vgl. zum Folgenden: Julius von Schlosser: "Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance", Leipzig 1908, p 36 ff; Gothein, a.a.O., II, p 88; und J. Garber, Schloß Ambras, Wien 1928, (Die Kunst in Tirol, 14)
- Anm.351) Stephanus Pighius begleitete den Neffen des Erzherzogs, den Prinzen Karl von Jülich-Berg, bei einem Besuch in Ambras und schildert die neuen Anlagen, zit. nach Gothein, a.a.O., II, p 88
- Anm.352) Vgl. Schönherr: "Erzherzog Ferdinand von Tirol als Architekt" i. Repertorium für Kunstwissenschaft I.
- Anm.353) Vgl. Schlosser, a.a.O., p 35, und A. Ilg i. Mitteilungen des k.u.k. Osterr. Museums f. Kunst und Industrie, 1889, p 383 ff
- Anm.354) Vgl. den Merianschen Stich, Abb.Fig. 19 bei Schlosser
- Anm.355) Der mit D bezeichnete Bau des Merianstiches
- Anm.356) Ein eiserner Fangstuhl, skurril geformte gläserne Humpen und die Trinkbücher sind von der Ausstattung dieses "Heiligtums" noch in den kaiserlichen Sammlungen erhalten, vgl. Schlosser, a.a.O., p 40
- Anm.357) Möglicherweise kannte Ferdinand durch seine verwandtschaftlichen Beziehungen zum Fürstenhof von Mantua auch die Grotte des Palazzo del Tè. Giacomo Strada, der den Palazzo del Tè und seine Grotten beschreibt, stand seit 1556 in kaiserlichen Diensten und lieferte dem Erzherzog, ihm von Wenzel Jamnitzer empfohlen, Entwürfe (vgl. Thieme-Becker, Bd.32, 1938), sodass auch von hier aus eine Verbindung möglich wäre. Doch läßt sich diese Hypothese, durch die nicht nur die erste Grotte Frankreichs in Fontainebleau, sondern auch die erste im deutschen Kunstkreis auf das Vorbild des

Palazzo del Tè zurückzuführen wäre, leider nicht belegen.

Anm.358) Vgl. Schlosser, a.a.O., p 76 ff

Anm.359) Das. p 78

Anm.360) Vgl. Gothein, a.a.O., II, p 95

Anm.361) Vgl. A. Haupt: Die Baukunst der Renaissance in Frankreich und Deutschland, Handbuch f. Kunstwissenschaft, Berlin 1923, p 216

Anm.362) Behr trat 1575 in den Dienst des Herzogs von Württemberg. 1581 arbeitete er an den Plänen für das Lusthaus, das 1593 vollendet war. Es wurde 1846 abgetragen. Vgl. Haupt, a.a.O., p 325, und Lübke-Semrau: "Die Kunst der Renaissance in Italien und im Norden", Stuttgart 1920, p 99

Anm.363) Schon vor 1559 entstand unter Albrecht V. der schräge Brunnenhof und das daran anschliessende Antiquarium, das W.Egckhl 1569-71 nach Plänen Stradas errichtete. Strada hatte dem Herzog Albrecht, der ursprünglich die Fresken der Camera di Psiche von Giulio Romano im Palazzo del Tè in Mantua nach München übertragen lassen wollte, Zeichnungen der ganzen Anlage des Palazzo del Tè geliefert. Also auch hier wieder die Beziehung zum Palazzo del Tè! Zur Lit. über den Grottenhof vgl.: G.F. Seidel: "Die königl. Residenz in München", Leipzig 1883, Gothein, a.a.O., II, p 108 ff, Joseph von Hefner: "Die Grottenhalle und das Grottenhöfchen in der königl. alten Residenz in München" i. Oberbayerischen Archiv für vaterländische Geschichte, Bd. 21, München 1859-1861, p 154 ff, Christian Häutle: "Die Reisen des Augsburgers Philipp Hainhofer nach Eichstädt, München und Regensburg in den Jahren 1611, 1612 und 1613" in Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben und Neuburg, VIII, Augsburg 1881; "Residenz München", Amtl. Führer, bearbeitet von Heinrich Kreisel, München 1937, u. Karl Trautmann, Herzog Wilhelm V. und die altbayerische Gartenkunst der Renaissance, i. Monatsschrift des histor. Vereins von Oberbayern, III, 1894, p 1 ff

Anm.364) Häutle, a.a.O., p 72

Anm.365) Die Grotteskendekoration, die wir schon seit ihren frühesten Anfängen als der Grotten- und Gartenarchitektur gemäß erkannten, fand ihren Weg nach Deutschland über Augsburg, wo Ponzano, bevor er nach München ging, bezeichnenderweise in den Badezimmern des Fuggerpalastes, also Räumen, die in einer Beziehung zum Wasser stehen, eine durch Stuckrahmen unterteilte Grotteskendekoration schuf, die an Delikatesse und Anmut auch in Italien ihresgleichen sucht. (Vgl. Abb. 115 bei Lübke-Semrau, a.a.O., u. Berndt Ph. Baader, Der bayerische Renaissancehof Herzog Wilhelms V., Leipzig-Straßburg 1943)

Anm.366) "Il viaggio dell' A.A.SS.E.E. di Baviera a Salzburgo in giornate divise e All'Altezza Real di Savoia in lettere di Ravaglio descritto" Monaco 1670. Zit. nach Österreichische Kunsttopographie Bd. XI, Salzburg Land, Wien 1916, p 179

- Anm.367) "Istoria del viaggio d'Alemagna del duca di Toscana Ferdinando secundo", Venezia 1628, zit. nach Österr. Kunsttopographie, a.a.O., p 176
- Anm.368) Über Hellbrunn vgl. die ausführliche Beschreibung in Österreichische Kunsttopographie, a.a.O., p 164-262, Franz Fuhrmann: "Hellbrunn. Ein Führer durch Wasserkünste, Schloß und Park", Salzburg 1949
- Anm.369) Vgl. Österr. Kunsttopographie, a.a.O., p 166 und 167
- Anm.370) Galeazzo Gualdo Priorato: "Relazione dell'arcivescovato e principato di Saltzburc, 1668, zit. nach Österr. Kunsttop., p 179
- Anm.371) Zit. nach Österr. Kunsttop., a.a.O., p 169
- Anm.372) Das.
- Anm.373) Vgl. Abb. Fig. 220 in Österr. Kunsttop., a.a.O.
- Anm.374) Schon 1741 wird auf die Reparatur einer Grotte gedrungen, da sonst zu befürchten sei, "so ein Stuck nach dem anern eingehen sollte, der Zufluss deren sich dahin zur Recreation begebenden In- und Ausländern sich auch nach und nach ebenfalls verlieren würde." Zit. nach Österr. Kunsttop., a.a.O., p 185
- Anm.375) Vgl. o.p.93 über die Verwendung der Fayence in Palissys Grotten.
- Anm.376) Zur Lit. über den Heidelberger Hortus Palatinus vgl. Joh. Metzger: "Beschreibung des Heidelberger Schlosses und Gartens", Heidelberg 1829, wo die Schilderung de Caus' vollständig abgedruckt ist, ferner Gothein, a.a.O., II, p 114 ff, und Paul Ortwin Rave: "Gärten der Barockzeit", Stuttgart 1951, p 7 ff
- Anm.377) "Raisons des forces mouvantes, Livre II, où sont dessinées plusieurs grottes et fontaines propres pour ornements des palais, maisons de plaisance et jardins." Zit. nach Gothein, a.a.O., II, p 469
- Anm.378) Abgedruckt bei Metzger, a.a.O.
- Anm.379) Rave, a.a.O., p 16
- Anm.380) Metzger, p 88
- Anm.381) Gothein, a.a.O., II, p 118
- Anm.382) Metzger, a.a.O., p 99
- Anm.383) Metzger, a.a.O., p 103
- Anm.384) Dieser Bau wurde nicht mehr ausgeführt; wäre der Plan Wirklichkeit geworden, so hätte Heidelberg sich rühmen dürfen, eine der ersten steinernen Orangerien in Europa zu besitzen.

Anm.385) Vgl. o.p. 27

Anm.386) Aus den Akten des Münchener Staatsarchivs. (Ich verdanke diesen Hinweis Herrn Dr. Horn vom bayr. Landesamt für Denkmalspflege, München, der die Inventarisierung Neuburgs vorbereitet.

Anm.387) Das Repertorium der Generalakten Nr.6878 von Pfalz-Neuburg weist aus den Jahren 1730-41 eine Notiz über die Bestallung eines neuen Grottenaufsehers auf; unter Nr.3428 (1709-31) wird von der Anstellung des Hofbildhauers und Stukkateurs Joh. Michael Pertold als Grottenverwalter berichtet.

Anm.388) Vgl. Rave, a.a.O., p 64 ff, und Richard Klapheck: "Des Fürsten Johann Moritz von Nassau Gartenstadt Kleve", Düsseldorf 1936

Anm.389) Zur Lit. über das Waldstein-Palais vgl. K.M.Swoboda: "Prag", Berlin 1941, p 86, Rave, a.a.O., p 38 ff, und Hans W. Hegemann: "Die deutsche Barockbaukunst Böhmens, München 1943

Anm.390) Vgl. o.p. 45 u.Anm.149

Anm.391) Vgl. J.J. Morper: "Das Czernin-Palais in Prag", Prag 1940

Anm.392) Zit. nach Rave, a.a.O., p 50

Anm.393) Morper, a.a.O., p 52

Anm.394) Vgl. "Die Ortenau", Veröffentl.d.Histor.Vereins f.Mittelbaden, 21,1934

Anm.395) Vgl. Stepan: "Unteres Mühlviertel", Wien,1930. p 56

Anm.396) Vgl. Dehio-Ginhard, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Niederösterreich, und M.Wackernagel: "Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den germanischen Ländern", Handbuch der Kunstwissenschaft, p 78

Anm.397) Vgl. H. Tietze: "Wolfg. Wilh. Praemers Architekturwerk und der Wiener Palastbau des XVII. Jahrhunderts" in Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. XXXII, 1915, p 343 ff, u. Fig. 2 u. 3

Anm.398) Vgl. Hans W. Hegemann, a.a.O., p 17; Joh. Jos. Morper: "Der Prager Architekt Jean Baptiste Mathey" im Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, N.F.IV, H.2, 1927, p 99 ff und ders. im gleichen Band: "Zur Gartentreppe von Schloß Troja bei Prag, p 344 ff. Morper verweist (das. p 344) auf die ebenfalls nymphäumartig gebildete Treppenanlage der Villa Altieri auf dem Esquilin in Rom -erbaut von Giovanni Antonio de Rossi (1616-1695)- als Vorbild für die Treppenanlage von Schloß Troja. (Vgl. Abb. p 345 bei Morper, a.a.O.)

Anm.399) Vgl. Prokop, a.a.O., Bd. IV, p 1155 ff und p 1133, und H.Gerhard Franz: "Die deutsche Barockbaukunst Mährens", München 1943, p 43

- Anm.400) Z.B. Lainate und Cernobbio, vgl. o.p. 76
- Anm.401) Die Residenz wurde 1660-1664, mit der inneren Ausstattung bis 1674 auf alten Fundamenten und über unregelmässigem Grundriß ebenfalls von B. Fontana erbaut. Vgl. Prokop, a.a.O., IV, p 1153 ff
- Anm.402) Baron de Pöllnitz: "Nouveaux Mémoires", Frankfurt 1738, p 124
- Anm.403) Vgl. Udo von Alvensleben: "Die Braunschweigischen Schlösser der Barockzeit und ihr Baumeister Hermann Korb", Berlin 1937, p 17 ff, Leonhard Christoph Sturm: "Architektonische Reise-Anmerkungen", Augsburg 1719, p 7 ff, und Herrn Zacharias Conrad von Uffenbachs Merkwürdige Reisen durch Niedersachsen, Holland und Engelland, Ulm 1753, p 326 ff
- Anm.404) Alvensleben, a.a.O., p 14
- Anm.405) Pöllnitz, a.a.O., p 124
- Anm.406) Sturm, a.a.O., p 7
- Anm.407) Sturm hat den Grundriß gegenüber dem wirklich ausgeführten verbessert, doch bezieht sich diese Idealisierung im wesentlichen auf die Flügelbauten; die Situation der Haupträume des Corps de Logis scheint davon relativ unberührt geblieben zu sein. Es ist möglich, daß die Treppe, die zur Sala terrena hinabführte, nicht ausgeführt wurde, aber auch als Entwurf bleibt diese Lösung bedeutsam. Der Durchblick zur Sala terrena bestand jedenfalls.
- Anm.408) Uffenbach, a.a.O., p 341
- Anm.409) Ders. p 341
- Anm.410) Ders. p 342
- Anm.411) p 342
- Anm.412) Das. p 342
- Anm.413) Sturm, a.a.O., p 8
- Anm.414) Vgl. o.p. 57
- Anm.415) Auch das Frühwerk Hildebrandts, das Gartenpalais Schwarzenberg (Mansfeld-Fondi) öffnet sich noch in einer solchen Loggienhalle, die dem Baukörper nicht vorgelegt, sondern halb in ihn eingelassen ist, gegen das Freie hin.
- Anm.416) Einige Raumtypen, die gerade im österreichischen Barock der Zeit von 1690-1720 besonders häufig erscheinen, müssen bei dieser Betrachtung ausgeschieden werden:
I. Anlagen, wo die Sala terrena nicht deutlich und markant von einem davorliegenden Vestibül abgetrennt ist, sondern gleichzeitig das Vestibül bildet, also z.B. der

Gartenpalast Trautson in Wien.

- II. Anlagen, wo der gegen den Garten zu, hinter dem Vestibül gelegene Saal gleichzeitig den häufig zweistöckigen Haupt- und Festsaal des Schlosses darstellt, wie z.B. im Palais Schwarzenberg oder Schloß Halbthurn.
- III. Alle Anlagen, wo nur ein Saal den ganzen Mitteltrakt des Schlosses einnimmt, also im wesentlichen alle einstöckigen kleinen Lustschlösser, wie sie z.B. die Entwürfe Fischer von Erlachs in seiner "Historischen Architektur" darstellen, wie Schloß Klesheim und Schloß Engelhardtstetten in Niederweiden, Hildebrandts Gartenpalast Starhemberg-Schönburg, in Deutschland z.B. Lustheim bei Schleissheim oder das Veitshöchheimer Schloß von 1680/82 vor dem Neumann'schen Umbau.
- Denn das Charakteristikum der Sala terrena besteht ja gerade in dem Gegensatz, den sie zu dem Festsaal bildet, ihre formale Existenz beruht eben auf diesem Kontrast zum Hauptraum.

Anm.417) Vgl. Bruno Grimschitz: "Wiener Barockpaläste", Wien 1944, p 6, und Richard Kurt Donin: "Zur Kunstgeschichte Österreichs. Gesammelte Aufsätze", Innsbruck-Wien, 1951, p 280

Anm.418) Vgl. Prokop, a.a.O., IV, p 1215 ff und H.G. Franz: "Studien zur Barockarchitektur in Böhmen und Mähren", Brunn-München-Wien 1943, p 58 und 63

Anm.419) Ein späterer Umbau um 1750 hat die Gartenseite von Austerlitz mit der Sala terrena nicht berührt, vgl. Franz, Studien, a.a.O., p 59 und Anm. 13, p 108

Anm.420) Vgl. Franz, Studien, a.a.O., p 61 ff

Anm.421) Vgl. Franz, Studien, a.a.O., p 85

Anm.422) Die Schlösser Liblitz, 1699, Karlskrone in Ohlumetz, 1721 beg., und alle auf Fischer'sche Inventionen aus dem Codex Montenuovo und der Historischen Architektur zurückgehend (besprochen bei Franz, Studien, a.a.O.), scheiden hier aus, da der Oval- bzw. Rundraum des Erdgeschosses die ganze Tiefe des Baukörpers ausfüllt, und deshalb keine Sala terrena im oben gekennzeichneten Sinne darstellt.

Anm.423) Vgl. Die Kunstdenkmäler von Niederbayern XVII, Stadt und Bezirksamt Deggendorf, 1927, und Michael Hartig: "Die niederbayrischen Stifte", München 1939

Anm.424) Vgl. Franz, Studien, a.a.O., p 51, schreibt diesen Bau ebenfalls Martinelli zu.

Anm.425) Vgl. Franz, Studien, a.a.O., p 87 ff

Anm.426) In diese Reihe gehört auch, von der Grundrißform her betrachtet, die u.p.167 zu besprechende Sala terrena von Schloß Buchlowitz in Mähren.

Anm.427) Vgl. Prokop, a.a.O., IV, p 1189 ff

- Anm.428) Vgl. Prokop, a.a.O., IV, p 1142 ff, und Richard K. Donin: "Die Entwicklung des Schloßbaues in Südmähren und Südostböhmen" i. Zeitschr. "Unsere Heimat", Monatsblatt des Vereins für Landeskunde von Niederdonau und Wien, Neue Folge, XII, 1939, p 167 ff
- Anm.429) Vgl. Prokop, a.a.O., IV, p 1214 ff
- Anm.430) Vgl. Prokop, a.a.O., IV, p 1222, und Franz, Barockbaukunst Mährens, a.a.O., p 55
- Anm.431) Vgl. Prokop, a.a.O., IV, p 1222 u. 1224
- Anm.432) Bruno Grimschitz: "Johann Lukas von Hildebrandts Künstlerische Entwicklung bis zum Jahr 1725", Wien 1922, p 70
- Anm.433) Das., p 82
- Anm.434) Innerhalb dieses Kapitels wird uns nur Mirabell, Schloßhof und Werneck beschäftigen. Über Göllersdorf und das Untere Belvedere vgl. p. 179, über das Obere Belvedere vgl. 162 u. über Pommersfelden p 168
- Anm.435) Vgl. Grimschitz, a.a.O., p 21 ff, und ders.: "Johann Lukas von Hildebrandt", Wien 1932. (Dieses letzte Werk soll im FF. kurz als Grimschitz II. zitiert werden.)
- Anm.436) Vgl. Grimschitz II, a.a.O., p 88
- Anm.437) Vgl. Grimschitz II, a.a.O., p 103 ff
- Anm.438) Vgl. Grimschitz II, p 126 ff, und Heinrich Kreisel: "Fürstenschlösser in Franken", Berlin 1936, p 94 ff
- Anm.439) Neumann hat seinen Plan der frei im Raum stehenden Pfeiler, allerdings in Säulen umgewandelt, in der Sala terrena der Würzburger Residenz dann doch noch verwirklicht. Vgl. o.p. 160
- Anm.440) Vgl. Margarete Kühn: "Schloß Charlottenburg", Berlin 1937
- Anm.441) Vgl. Karl Lohmeyer: "Domenico Egidio Rossi und seine Schloßbauten in Deutschland" in Repertorium für Kunstwissenschaft 40, 1917, p 193 ff; ebenda Grund- und Aufriß abgebildet. Der Raum ist heute als Durchfahrt umgeändert.
- Anm.442) Vgl. Georg Friedrich Seidel: "Das königliche Lustschloß Schleissheim", München 1885, Tafelband; dazu Textband von J. Mayerhofer. Ferner M. Hauthmann: "Der Kurbayerische Hofbaumeister Joseph Effner", Strassburg 1913, p 106 ff
- Anm.443) Vgl. Hauthmann, a.a.O., p 118
- Anm.444) Das. p 118
- Anm.445) Bauzeit der Sala terrena 1730/31, die Ausstattung vor allem in den Jahren 1749-1751. Vgl. Richard Sedlmaier und

Rudolf Pfister: "Die Fürstbischöfliche Residenz zu Würzburg", Text- und Tafelband, München 1923, über die Sala terrena vor allem p 125 ff

- Anm.446) Neumann hatte in dem Entwurf von 1730 nur acht Freisäulen geplant (vgl. Sedlmaier-Pfister, p 40). Ein Entwurf Hildebrandts von 1731 sieht bereits 12 Säulen vor, zeigt aber im Grundriß statt des Querektogons ein Queroval. (Vgl. Sedlmaier-Pfister, p 47)
- Anm.447) Vgl. zum Ff. Grimschitz I (Hildebrandts künstlerische Entwicklung bis 1725), a.a.O., p 22 ff, Grimschitz II, a.a.O., p 77, und ders.: "Das Belvedere in Wien", Wien 1946
- Anm.448) Vgl. Harald Keller: "Das Treppenhaus im deutschen Schloß- und Klosterbau des Barock", Dissertation München 1935, p 116
- Anm.449) Salomon Kleiner, Wunder würdiges Kriegs- und Siegs Lager des unvergleichlichen Helden unserer Zeiten oder Eigentliche Vor- und Abbildungen der Hoff-, Lust- und Garten Gebäude des Durchl. Fürsten und Herrn Eugenii Francisci Herzogen zu Savoyen ... 10 Teile, 1731-1740
- Anm.450) Grimschitz II, p 83
- Anm.451) Grimschitz I, a.a.O., p 79, weist darauf hin, daß Girard, der die Gartenanlagen für die Belvedere-Schlösser schuf, unter Hildebrandts Einfluß -der Bau und architektonisch geformte Umgebung als eine Einheit ansah- hier einen italienischen Terrassengarten anlegte, während er in Nymphenburg einen französischen Kanalgarten schuf.
- Anm.452) Die großartig geplante Anlage wurde 1730 nach einem Entwurf Donato Felice d'Allios begonnen; doch wurde der Bau bereits 1755 wieder eingestellt. Nur ein einziger der geplanten vier Höfe wurde 1776 und 1836 vollendet. Zur Lit. vgl. W.Pauker: Donato Felice von Allio, Beiträge zur Baugeschichte des Stiftes Klosterneuburg", Wien-Leipzig 1907, und ders. "Das Stift Klosterneuburg", Klosterneuburg 1933
- Anm.453) Vgl. Tafel XVI bei Pauker: Donato Felice von Allio ... a.a.O.
- Anm.454) Der Neu- und Umbau des Klosters war bereits 1686 von Carlo Antonio Carlone mit der Stiftskirche begonnen worden. Nach Carlones Tod 1708 wird Jakob Prandtauer mit dem Bau des Südflügels, des Marmorsaalbaues, in dem auch die Sala terrena liegt, beauftragt. Die Stuckdekorationen von Franz Ignaz Holzinger waren 1726 vollendet. Vgl. Erika Kirchner-Doberer: "Stift St. Florian", Wien 1948, und Hugo Hantsch: "Jakob Prandtauer, Wien 1926, p 70 ff
- Anm.455) "Das Schloß zu Pommersfelden", München 1953, p 10
- Anm.456) Vgl. Franz, Studien, a.a.O., p 66 und 73 ff, und Prokop, IV, a.a.O., p 1182
- Anm.457) Vgl. Franz, Studien, a.a.O., p 74 ff, und Abb. Tafel 60 und 61

- Anm.458) Vgl. Topographie der Kunst- und Historischen Denkmäler Böhmens, Bd. 6, Bez. Melnik
- Anm.459) Vgl. Lohmeyer im Repertorium für Kunstwissenschaft, a.a.O.
- Anm.460) Zur Lit. über Pommersfelden vgl. Heinrich Kreisel, a.a.O., Grimschitz I, a.a.O., p 12 ff, Karl Lohmeyer: "Die Stichwerke Salomon Kleiners: Schönbornschlösser", Heidelberg 1927, und "Quellen zur Geschichte des Barocks in Franken unter dem Einfluß des Hauses Schönborn", 1. Halbband unter Mitwirkung von Anton Chroust, bearbeitet von P. Hugo Hantsch und Andreas Scharf, Augsburg 1931, 2. Halbband unter Verwendung der Vorarbeiten von P. Hugo Hantsch, Andreas Scharf und Anton Chroust, bearbeitet von Max H. von Freeden, Würzburg 1950/51
- Anm.461) Quellen Nr. 238
- Anm.462) Quellen Nr. 297
- Anm.463) Hildebrandt sah zu Seiten der Sala terrena kleine "Rondelles" vor, die eine Schneckenstiege aufnehmen sollten, über die man vom oberen Saal zum Garten hinabsteigen könnte, außerdem einen Balkon vor dem grossen Saal; doch fürchtete der Reichvizizekanzler Friedrich Carl, es möge "Gelegenheit zum Einbrechen, Schneewinkel und zu viele Reparationen geben, und benehmen vielleicht der sala terrena und ein grossen Teil von Licht." Vgl. Quellen Nr. 312 und 316
- Anm.464) Quellen Nr. 1136
- Anm.465) Quellen Nr. 445
- Anm.466) Kreisel, a.a.O., p 54
- Anm.467) Quellen Nr. 1005
- Anm.468) Quellen Nr. 971
- Anm.469) Quellen Nr. 1087 und 1089
- Anm.470) Quellen Nr. 1087 und 1102
- Anm.471) Quellen Nr. 1024
- Anm.472) Quellen Nr. 1005
- Anm.473) Quellen Nr. 1005
- Anm.474) Vgl. das Stichwerk Kleiners; der Garten ist heute im englischen Stil umgeändert.
- Anm.475) Vgl. Kreisel, p 55 ff. Diese Räume gehören eigentlich in das folgende Kapitel, doch sollen sie, um die zusammengehörende Raumfolge nicht auseinander zu reissen, hier betrachtet werden.

- Anm.476) Vgl. Dorothee Treplin: "Bau und Ausstattung des Klosters Ebrach im 17. und 18. Jahrhundert", Diss. Berlin 1937, p 63 ff, und Festschrift zur 800-Jahrfeier der ehemaligen Cistercienser-Abtei Ebrach in Heimatblätter des Historischen Vereins Bamberg, Jahrgang 6 und 7, 1927/28
- Anm.477) Vgl. Treplin, a.a.O., p 41
- Anm.478) Vgl. Friedrich H. Hofmann: "Die Kunst am Hofe der Markgrafen Brandenburg", Straßburg 1901, p 168 ff
- Anm.479) Vgl. den Grund- und Aufriß eines Grottensaales in Paul Decker "Fürstlicher Baumeister" oder: architectura civilis, Anhang zum Ersten Teil, Augsburg 1713, Taf.10 und 11
Decker trat 1710 in den Dienst des Markgrafen Georg Wilhelm von Bayreuth. Er hat in seinem Fürstlichen Baumeister mehrere sogen. Entwürfe für Grotten gegeben, wobei es sich aber meist (vgl. Taf. 22 des F.B.II) eigentlich um einstöckige Lusthäuser handelt, in denen mehrere Räume mit Grottenwerk, Bassins und Brunnennischen ausgestattet sind. (Vgl. Taf. 9 F.B.Anhang zum 1. Teil) Bei den grossen Entwürfen Deckers dagegen zu aufwendigen Schloßanlagen ist der an der Stelle der Sala terrena gelegene Saal nie als Grotte oder Sala terrena bezeichnet, sondern stellt offenbar den Haupt- oder Festsaal des Schlosses dar. Über Paul Decker vgl. V.C.Habicht: "Die deutschen Architekturtheoretiker des 17. und 18. Jahrhunderts" in Zeitschrift für Architektur und Ingenieurwesen, Jahrgang 1918, Heft 5 und 6, p 158 ff und 202 ff
- Anm.480) Vgl. Karl Weiss: "Schloß Ludwigsburg", Diss. Stuttgart 1914; Wackernagel, a.a.O., im Handbuch f. Kunstwissenschaft, p 168, ferner Richard Schmidt: "Schloß Ludwigsburg", München 1954
- Anm.481) So genannt nach der Sammlung, die im Obergeschoß des Pavillons untergebracht war. Zur Lit. vgl. Jean Louis Sponzel: "Der Zwinger, die Hoffeste und die Schloßbaupläne zu Dresden", Dresden 1910 und Hubert Georg Ermisch: "Der Zwinger zu Dresden", Dresden 1952, vor allem p 73 ff
- Anm.482) Von der Ausstattung und dem Dekor war bereits vor der grossen Zerstörung von 1945 ausser einigen Plastiken nichts mehr erhalten.
- Anm.483) Pöppelmann reiste 1710 nach Italien, wo er die Villen Aldobrandini und d'Este sah; vgl. auch das völlig italienische Nymphenbad im Dresdener Zwinger.
- Anm.484) Baubeginn von Schloß Poppelsdorf nach einem Plan Robert de Cottes 1715. Vollendung erst unter Clemens August 1730-40. Vgl. Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, hgg. von Paul Clemen, Bd.V, 1900, p 239 ff
- Anm.485) Vgl. Thieme-Becker, Bd. 22, 1928
- Anm.486) Vgl. Hofmann, a.a.O., p 217 ff und Erich Bachmann: "Führer durch das Neue Schloß Bayreuth", München 1949

- Anm.487) Der Raum, nur im Rohbau vollendet, sollte von Laporterie mit Grottenwerk dekoriert werden; doch mußte man diesen Plan wegen der zu grossen Feuchtigkeit aufgeben. Vgl. Die Bau- und Kunstdenkmäler im Reg.-Bez. Kassel, Bd. VII, Kreis Hofgeismar, 1. Teil, Schloß Wilhelmsthal, bearbeitet von Friedrich Bleibaum, Cassel 1926, spez. p 108 und Abb. Taf. 45
- Anm.488) Erbaut 1763-69, zuerst unter der Leitung Joh. Gottfried Bürings, der 1765 von Carl von Gontard abgelöst wurde. Vgl. C.F. Foerster: "Das Neue Palais in Potsdam, Berlin 1938
- Anm.489) Die Decke, die schon bald schadhaft wurde, ist um 1800 erneuert worden, scheidet also aus dieser Betrachtung aus. Vgl. Foerster, a.a.O., p 23
- Anm.490) Vgl. Georg Poensgen: "Das Marmorpalais und der Neue Garten zu Potsdam, Berlin 1937, und Abb. 3 das.
- Anm.491) Vgl. Thieme-Becker, a.a.O., Bd. 9, 1913. Drentwett starb 1720
- Anm.492) Vgl. Abb. 10 bei Bruno Grimschitz: "Das Belvedere in Wien", Wien 1946, ferner Grimschitz I, a.a.O., p 22
- Anm.493) Vgl. Grimschitz I, a.a.O., p 9 und Schönborn-Quellen, a.a.O., Nr. 377, 437 und 447
- Anm.494) Quellen Nr. 437
- Anm.495) Vgl. Prokop, IV, a.a.O., p 1205 ff
- Anm.496) Vgl. Österreichische Kunsttopographie, Bd. V, Bez. Amt Horn, p 259 ff. Der Umbau der mittelalterlichen Anlage erfolgte unter Abt Placidus Much (1715-56) unter der Bauleitung Munggenasts, der 1731/32 als leitender Architekt bezahlt wird.
- Anm.497) Vgl. Fritz Hirsch: "Das Bruchsaler Schloß", Heidelberg 1910
- Anm.498) Vgl. Hirsch, a.a.O., p 16
- Anm.499) Marchini ist in Bruchsal 1731-36 nachweisbar, vgl. Hirsch, a.a.O., p 22 und Thieme-Becker, Bd. 24, 1930. Vgl. ferner Marchinis Fresken in den beiden Nebenräumen der Sala terrena von Pommersfelden, o.p. 172
- Anm.500) Vgl. Heinrich Hammer: "Das Prämonstratenserstift Wilten, Tirol, 3. Folge 1/2
- Anm.501) Vgl. Heinrich Mayer: "Bamberger Residenzen", München 1951, p 72 ff
- Anm.502) Vgl. Mayer, a.a.O., p 96
- Anm.503) Vgl. Kreisel, Fürstenschlösser in Franken, a.a.O., p 100 ff und Bachmann, a.a.O.
- Anm.504) Der Zentralraum dieser Anlage, der sogenannte Sonnentempel,

ist auch hier bezeichnenderweise nicht etwa à la rustique, sondern in einem kühlen, repräsentativen, schon recht klassizistischen Dekorationsstil ausgestattet.

Anm.505) C.C.L.Hirschfeld: "Theorie der Gartenkunst", Leipzig 1780, Bd. 3, p 98

Anm.506) Hirschfeld, a.a.O., Bd.5, p 344

Anm.507) das.

Anm.508) ders., Band 3, p 95

Anm.509) Wilhelm Pinder, p 24, in der berühmten Einleitung zum "Deutschen Barock", 1911 in der Reihe der "Blauen Bücher, Königstein, Langewiesche.

V e r z e i c h n i s d e r A b b i l d u n g e n .

- Abb.1 Grottenhof der Residenz in München (Foto Marburg).
- Abb.2 Schloss Salzdahlum; Schauwand der Sala terrena.
(nach einem Stich von A.A.Beck)
- Abb.3 Wien, Oberes Belvedere, Sala terrena. (nach S.Kleiner)
- Abb.4 Pommersfelden, Sala terrena. (nach S.Kleiner)
- Abb.5 Pommersfelden, Sala terrena; Kamin an der Ostwand.
(Foto Marburg)
- Abb.6 Potsdam, Neues Palais, Sala terrena. (Aufn.Staatl.
Bildstelle, Berlin)
- Abb.7 Bruchsal, Durchgang zur Sala terrena. (nach F.Hirsch,
Das Bruchsaler Schloss)
- Abb.8 Idealvorstellung einer Grotte bei C.C.L.Hirschfeld,
1780.



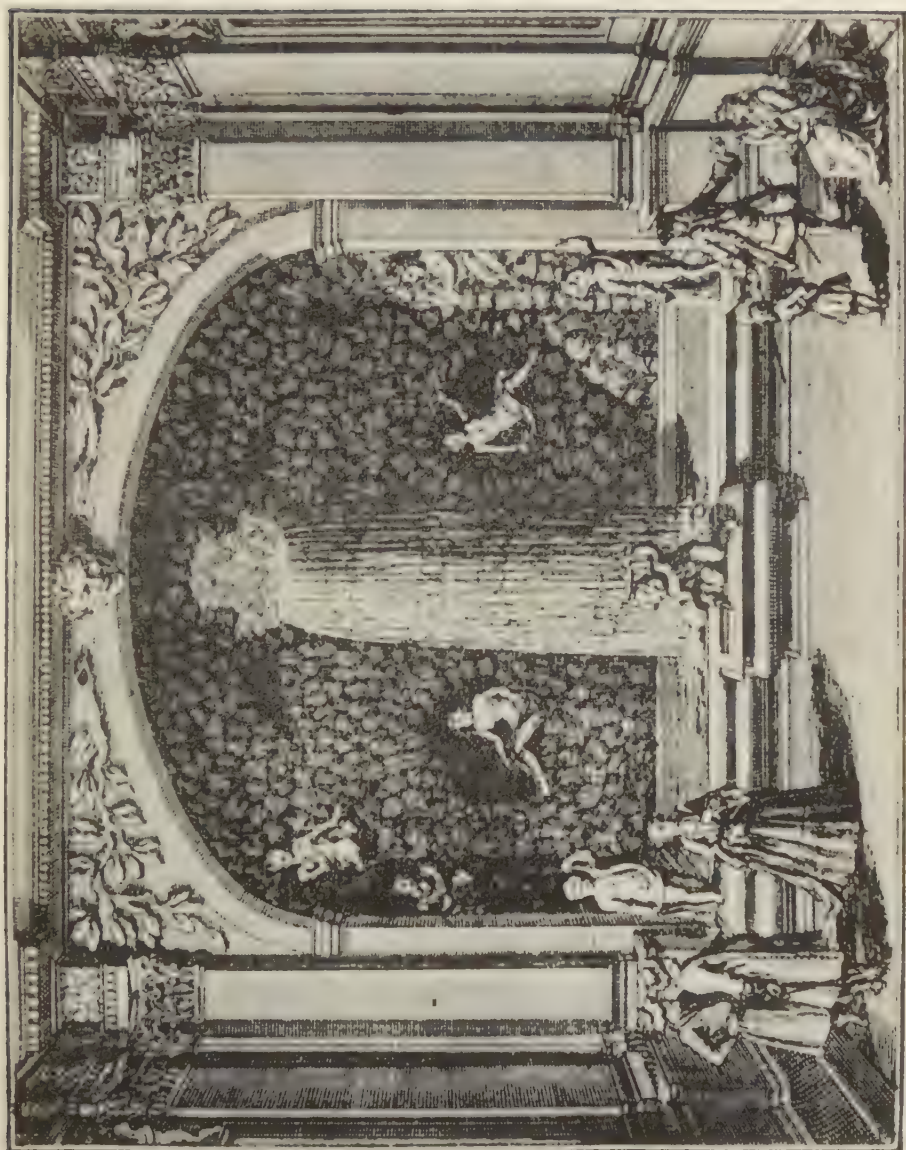




Abb. 3

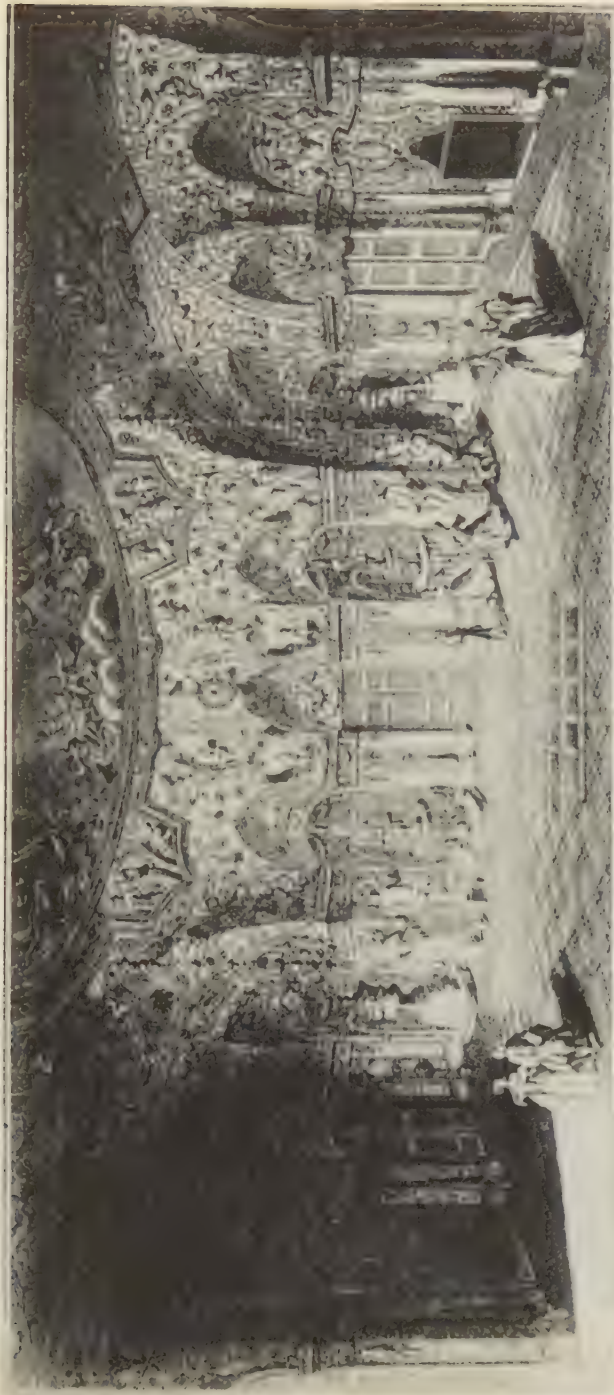


Abb. 4

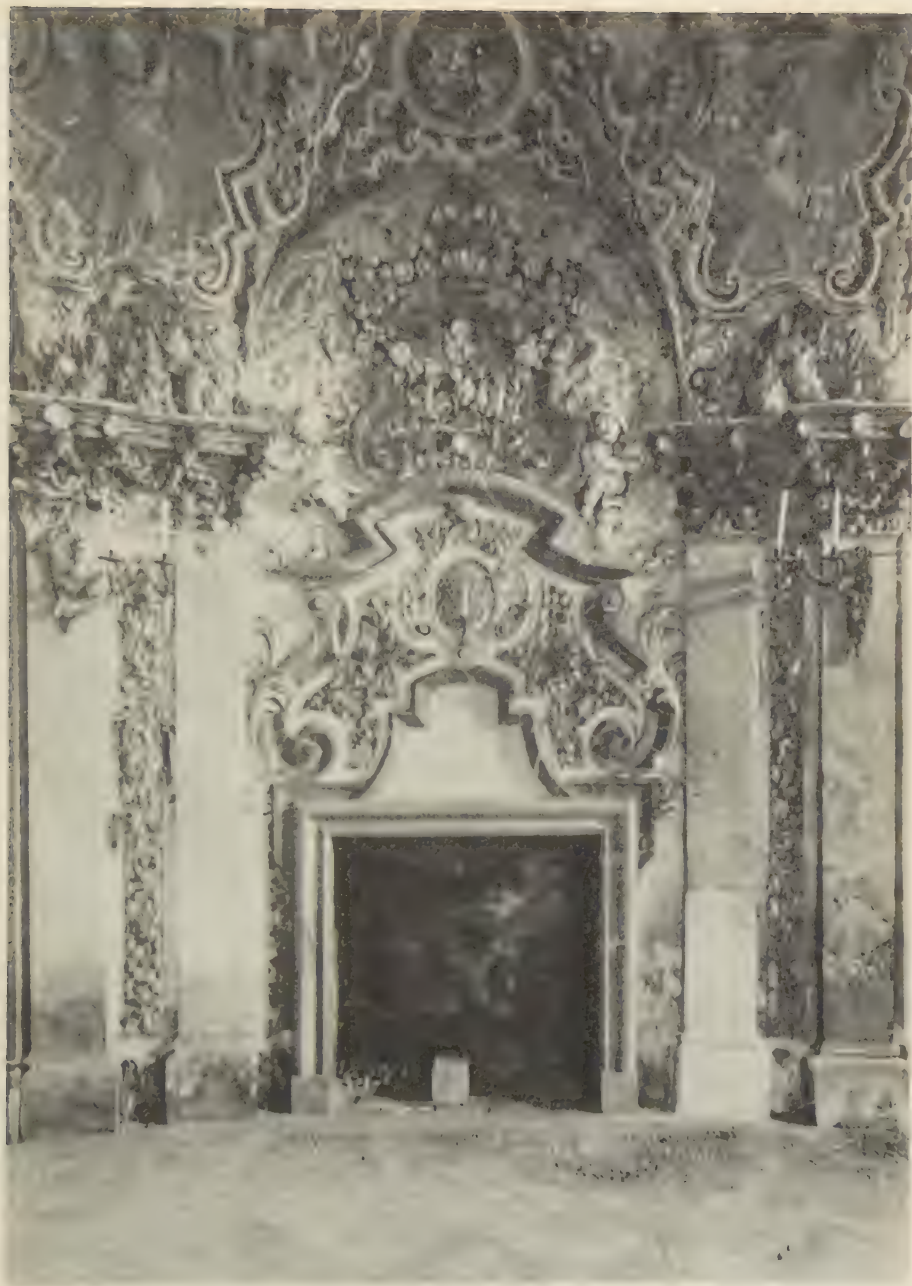


Abb. 5

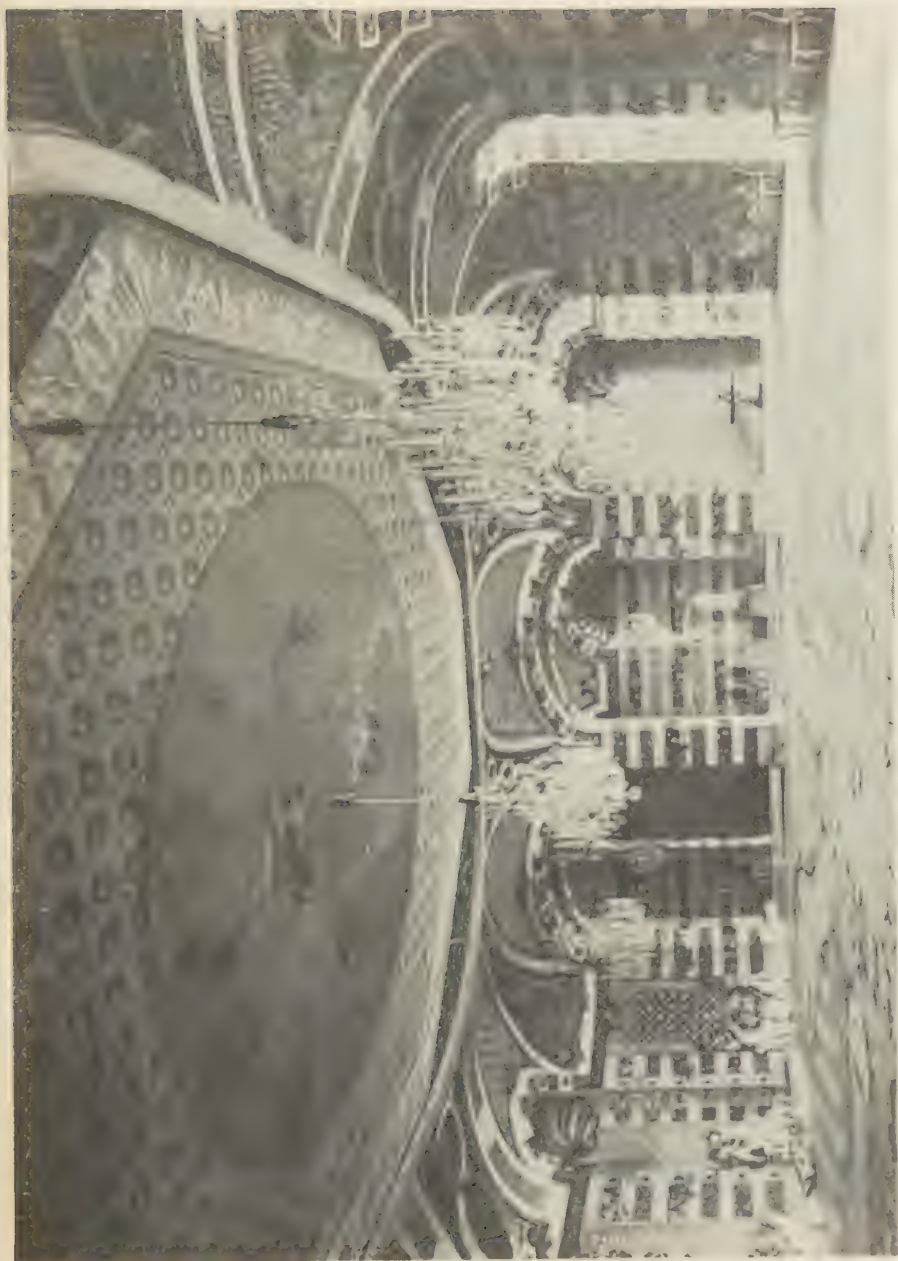


Abb. 6



Abb. 7

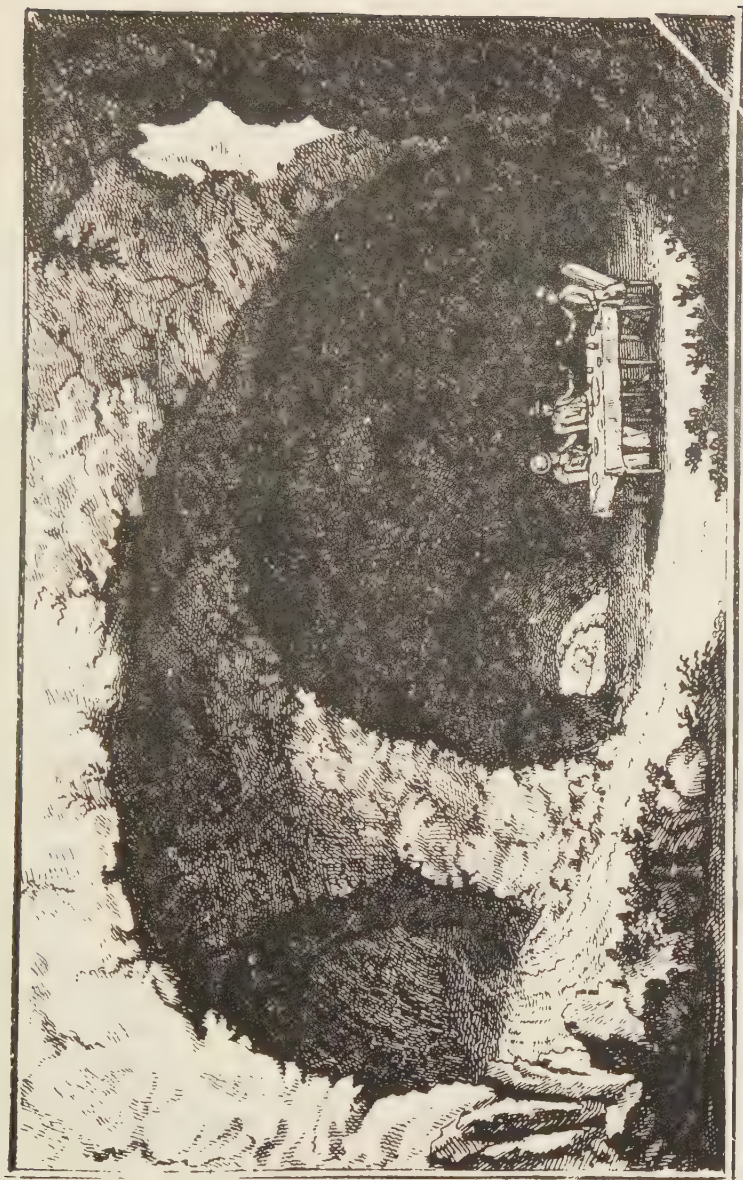


Abb. 8

Lebenslauf.

Ich, Elisabeth Herget, wurde am 24. Juli 1923 in Frankfurt am Main geboren, als einzige Tochter des Kaufmanns Friedrich Herget und seiner Ehefrau Elisabeth, geb. Bender. Nach vier Jahren Grundschule besuchte ich von 1934 an die Schiller-Schule, realgymnasiale Studienanstalt für Mädchen in Frankfurt, die ich im Frühjahr 1942 mit dem Reifezeugnis verließ. An Stelle der Arbeitsdienstpflicht, von deren Leistung ich aus gesundheitlichen Gründen befreit wurde, arbeitete ich ein halbes Jahr im sogenannten studentischen Ausgleichsdienst.

Im Herbst 1942 begann ich mein Studium an der Universität Frankfurt, mit Germanistik im Haupt-, Kunstgeschichte und Musikwissenschaft im Nebenfach. Nach drei Semestern entschloß ich mich, statt Germanistik Kunstgeschichte im Hauptfach, klassische Archäologie und Germanistik im Nebenfach zu studieren.

Noch während des Sommersemesters 1944, in dem ich in Marburg studierte, wurde ich zum Kriegsdienst verpflichtet und arbeitete bis Kriegsende in mehreren Fabriken.

1946 setzte ich mein Studium an der Universität Frankfurt fort, unterbrochen durch ein Studienjahr an der Universität Pisa/Italien 1949.

1950 unternahm ich eine zweite Studienreise nach Italien, 1951 und 1952 besuchte ich Frankreich.

Insgesamt nahm ich an Vorlesungen und Seminaren von u.a. folgenden Professoren und Dozenten teil:

H. Keller, A.E. Brinckmann, H.von Einem, R.Hamann, E.Holzinger, W.Preiser, C. Ragghianti, K.Steinbart und O.Schürer in Kunstgeschichte.

Ferri, E.Homann-Wedeking, G.v.Kaschnitz-Weinberg und Matz in klassischer Archäologie,

E.Beutler, H.Brinkmann, F.Schultz, I.Schwietering, Wolff und Amoretti in Germanistik,

ferner Weinhandl (Philosophie), Osthoff (Musikwissenschaft), Gelzer, Kirn, Platzhoff (Geschichte), Lommatzsch (roman. Philologie).

